TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Sorin Purcaru
Muza înaripată,
bronz, 48 x 34 x 28,4cm

Arantxa Etcheverria: *Babel* – sau în căutarea unui limbaj comun

Muzeul de Artă Cluj-Napoca a organizat în perioada 3-20 martie 2022 expoziția „ARANTXA ETCHEVERRIA: BABEL", semnată de artista Arantxa Etcheverria. Expoziția a fost realizată în parteneriat cu Galeria Sector 1, București și a inclus pictură, obiect, instalație dar și un *performance* care a avut loc în cadrul vernisajului. Curatorul expoziției a fost istoricul de artă Bogdan Iacob, iar la eveniment a participat și managerul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, Lucian Nastasă Kovacs.

Arantxa Etcheverria supune atenției publice o problematică de actualitate prin referințele pe care le transpune în lucrările și instalațiile sale redate în oglindă, accentuând acest dualism care domină lumea contemporană. Așadar, într-o lume ce pare mai degrabă antagonică, „BABEL" transmite ideea de simplitate, dar mai ales de unitate. EI – NOI devine în lumea Arantxei Etcheverria un adevăr dureros căruia încearcă să îi găsească un limbaj comun. Arantxa este artistul pe deplin conștient, ipostază pe care o previzualizează McLuhan, ce vine să corecteze simțurile amorțite ale spectatorului propunându-i o viziune simetrică asupra lumii înconjurătoare. Născută în 1975 în Franța, Arantxa devine un observator fin al arhitecturii din România, țara în care trăiește și lucrează în acest moment. Fascinată de orașele din România, Arantxa Etcheverria analizează cu o curiozitate artistică fiecare detaliu. Cu o meticulozitate chirurgicală, artista deschide uși și ferestre spre lumi mistice, așa cum sugerează și istoricul de artă Bogdan Iacob, traspunându-și publicul într-o lume a frumosului printr-o reîntoarcere la *arhe*. Arantxa Etcheverria a studiat artele vizuale la Villa Arson Nisa și scenografie la Teatrul Național din Strasbourg, Franța. „Geometria spațiului m-a atras dintotdeauna", mărturisește artista.

Babel – în căutarea unui limbaj comun

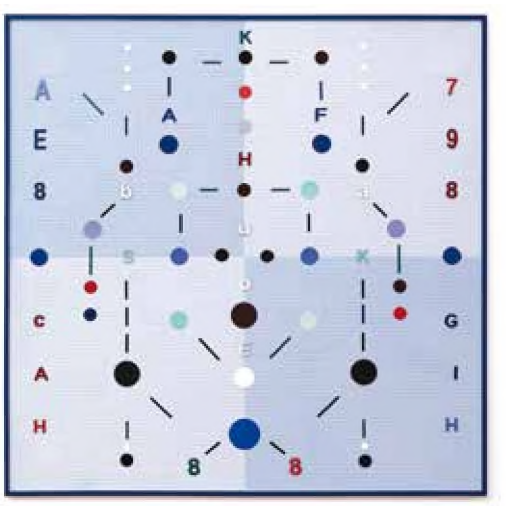
Relația dintre limbaj și arhitectură, sugerată chiar de titlul expoziției, este explorată de Arantxa într-o simbolistică bogată dar exploatată mai degrabă în zona minimalismului. Toate lucrările expuse sunt influențate de arhitectura modernistă din București și accentuează preocuparea acesteia pentru zona urbană. Expoziția se bazează pe povestea biblică a Turnului Babel. „Are legătură cu Turnul Babel - când oamenii au construit un turn care să ajungă până la Dumnezeu. Acesta i-a pedepsit pentru a nu mai fi așa orgolioși", spune artista care, iată, identifică în mod paradoxal limbajul unitar în absența unui limbaj comun. „Afinitățile dintre limbaj și arhitectură au fost pentru prima dată explorate în profunzime în spațiul biblic, metaforic genial, al turnului Babel", notează istoricul Bogdan Iacob.

Acest limbaj unitar a fost subliniat așadar prin *performance*-ul care a avut loc la debutul expoziției. Pe parcursul vernisajului două tinere femei au recreat din corpurile lor literele alfabetului. „Am un limbaj unitar. Una este îmbracată în roșu, cealaltă în albastru, dar ambele sugerează același limbaj cu corpul", a completat artista. *Performance*-ul s-a desfășurat în liniște, deranjat doar de privirile curioase ale vizitatorilor, intrigați de aparițiile neobișnuite ale acestor sculpturi vii care au completat lucrările expuse.

Seria lucrărilor care prezintă fereastra, ca pe o metaforă a evadării, a diferitelor orizonturi ce se pot prefigura în momentul în care privitorul ia contact cu opera („Fereastră cu grilaj", „Fereastră cu bule negre", „Fereastră albă cu cercuri", „Fereastră cu grilaj negru", „Fereastră cu bule roz", „Fereastră cu cruce verde", „Fereastră cu bule albastre") fascinează și intrigă deopotrivă prin tehnica și materialele folosite (lemn, acrilic, plexiglas). Detalii ca protecțiile ferestrelor sau grilajul acestora sunt exploatate în creațiile artistei care le prelucrează manual prin tehnici speciale brodând adevărate tapiserii. „Când mă plimb, îmi iau întotdeauna un aparat foto și fac poze multe la feronerie, la uși, ferestre sau la protecțiile ușilor. Fac fotografiile și pe urmă le prelucrez", spune Arantxa.

Lumea în oglindă – o preocupare a artistei

„Statuile vii" prezente în cadrul expoziției BABEL sunt similare altor creații artistice ale Arantxei. O fotografie digitală realizată în 2017 de Arantxa Etcheverria, „Războinicii", ilustrează două femei îmbrăcate în roșu care par a se lupta. Artista mărturisește că o fascinează această dualitate pe care încearcă să o ilustreze în opera sa. ■



Capacitatea imaginativă poietică apriorică ca unitate sintetică a apercepției

Mircea Arman

Mircea Arman

În *Critica rațiunii pure*, Kant arată că diversitatea nesfîrșită a reprezentărilor poate fi cuprinsă într-o intuiție sensibilă, fiind astfel o pură reprezentare apriorică, dar o consideră ca fiind contraproductivă atîta vreme cît ea nu se aplică empiricului, adică lumii obiectuale, care este adusă la unitatea sintezei apercepției tocmai prin posibilitatea ei de a aduce obiectul în reprezentare și a-i putea conferi intelectului tocmai această putere de sinteză și de aducere a diversității reprezentărilor la unitate. Cînd se referă la unitatea reprezentărilor, Kant are în vedere obiectul ca și constituent al realității. El nu face deloc trimitere la *posibilitate* ca act al sintezei obiectului, a realității și, în cele din urmă, a lumii ca unitate a reprezentării date de *capacitatea imaginativă poietică apriorică pură*.

Deși nu neagă explicit această posibilitate, el o consideră ca fiind doar posibilă, ratînd astfel analiza posibilității înțelegerii lumii în devenirea ei, care este o înțelegere a *posibilității existenței* unei lumi dată de *capacitatea imaginativă poietică apriorică* ca fundament al sintezei apercepției.

Astfel, tocmai ceea ce neagă Kant, adică cîmpul unor intuiții *in generis*, face obiectul cercetării de față atîta timp cît lumea, ca percepere subiectivă a unor experiențe posibile date de *capacitatea imaginativă poietică apriorică* ca loc al sintezei apercepției și care are la bază ideea că *eu gîndesc*, adică eu sunt depozitarul tuturor reprezentărilor mele asupra lumii, se conține în *capacitatea imaginativă poietică apriorică* care nu are neapărat un conținut legat de experiență ci și de posibilitatea de a crea lumi imaginative poietice raționale din sine însuși. În lipsa acestei posibilități, intelectul nu ar fi decît depozitarul unor reprezentări ale intuițiilor sensibile care ar supune aceste reprezentări judecății, numai că în acest fel este scoasă din ecuație tocmai posibilitatea de a crea lumi imaginative poietice raționale posibile, așa cum este astăzi lumea pe care a proiectat-o știința și tehnica într-o remodelare a lumii și a exilării ei în cel mai pur virtualism.

Capacitatea imaginativă poietică apriorică este depozitara acestor lumi iar *imaginativul poietic aprioric rațional* este elementul *agens* al acestei capacități care aduce lumea la existență, o diversifică și creează reprezentări noi care sunt fundamentele poiezei unor noi realități și ale unor noi lumi.

Desigur, la o lectură atentă a *Criticii rațiunii pure*, observăm că Immanuel Kant nici măcar nu se apleacă asupra analizei unei lumi posibile care să poată la un moment dat să substituie lumea așa cum a fost ea reprezentată milenii de-a rîndul, iar această capacitate de creație rațională posibilă o lasă la îndemîna imaginației care nu ar putea forma un concept logic a priori, lucru pe care devenirea fenomenului cunoașterii l-a arătat a fi fals. Toată tehnologia timpurilor moderne, de la cea mai simplă pînă la complexitatea algoritmilor matematici care fac posibilă lumea *imaginativului poietic informațional* (care e adevărat că nu are nimic în comun cu imaginația), nu intră în înțelegerea construcției logice a schemei cunoașterii raționale la Kant.

Ceea ce este de negat în concepția acestuia, conform căreia nu există concepte pure apriorice care să nu conțină ceva empiric, întrucît acestea ar trebui să fie exclusiv rodul unor condiții apriorice, deci al unei *posibilități pure* care nu ar duce la cunoașterea realității, este complet fals întrucît realitatea este doar realitatea mea și realitatea posibilității mele imaginative care, în anumite condiții, se transformă în realitatea cea mai pură, întrucît conținutul ei trece de la posibilitate rațională la act, la obiect și, de aici, la o sinteză aperceptivă care duce la „legarea" unei lumi care astfel își face loc în existență. Ideea kantiană după care lumea este un loc în care schimbările care survin nu pot modifica cîmpul cunoașterii este eronată, atîta timp cît în devenirea lumii și a fenomenului si-au făcut loc *realități imaginativ-poietice raționale apriorice* care au dus la construcția unei lumi paralele lumii așa cum am perceput-o dintotdeauna, fără a avea un reazăm în lumea empirică. Sensul creației este inversat, iar posibilitatea creației nu este o *specula* a existenței ici-colo disponibile ci o creație *ex nihilo*, chiar dacă mii de ani de filosofie au afirmat contrariul.

Prin urmare, după Kant, în măsura în care dorim să știm cum devin posibile conceptele apriorice pure ale intelectului, va trebui să cercetăm apriorismele de care depind posibilitățile experienței și care sunt fundamentele sale, chiar dacă, spune el, am putea să facem abstracție de empiricul fenomenelor. Rezolvarea problemei stă în acest negativ fotografic al *capacității imaginative poietice raționale* care prin intermediul subiectivității are posibilitatea *per se* de a crea o sinteză a reprezentărilor și o legare a lor prin intermediul judecăților ca forme ale sintezei primare, judecăți care se leagă într-o sinteză aperceptivă a lumilor posibile raționale prin elementul *agens* care este *imaginativul poietic aprioric rațional* și care creează lumile reale care, ca și în cazul contemporaneității, sunt lumi virtuale sau nu. Aceste lumi, prin utilitatea, disponibilitatea, capacitatea de a genera valoare, de a produce și de a ființa prin sine capătă o ființă a ființării sale disponibile proprii care are ca fundament voința de putere conținută în însăși esența tehnologiilor informației.

Prin urmare, afirmația lui Kant: „Dacă vrem deci să știm cum sînt posibile concepte pure ale intelectului, trebuie să cercetăm care sînt condițiile apriori de care depinde posibilitatea experienței și care stau la baza ei, chiar dacă facem abstracție de tot empiricul fenomenelor. Un concept care exprimă, general și suficient, această condiție

Sorin Purcaru

Zburător căzut, oțel și cupru, 84 x 38 x 32 cm

➲

formală și obiectivă a experienței s-ar numi concept pur al intelectului. Dacă am concepte pure ale intelectului, pot gîndi desigur și obiecte, care sînt poate imposibile, poate posibile în sine, dar nu pot fi date în nici o experiență, întrucît în legarea acestor concepte poate fi omis ceva care să aparțină necesar condiției unei experiențe posibile (ca în conceptul de spirit) sau că concepte pure ale intelectului pot fi extinse mai departe decît poate cuprinde experiența (ca în conceptul de Dumnezeu). Dar dacă *elementele* tuturor cunoștințelor apriori, chiar ale ficțiunilor arbitrare și absurde, nu pot fi împrumutate, ce-i drept, de la experiență (căci altfel ele nu ar fi cunoștințe apriori) ele trebuie să conțină totdeauna condițiile pure apriori ale unei experiențe posibile și ale unui obiect al acesteia, căci astfel nu numai că prin ele nu ar putea fi absolut nimic gîndit, ci ele nici măcar nu s-ar putea naște fără date în gîndire" (Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. rom., pp 129-129, București, 1969) este eronată atîta vreme cît ramuri întregi ale științei și, mai ales, ale tehnologiei sunt fundamentate în algoritmii matematici care nu sunt un dat al experienței dar pot genera realitate, ba mai mult pot genera lumi virtuale dar și *empirice*.

Prin urmare, ideea kantiană care stă la baza dezvoltărilor din *Critica rațiunii pure*, conform căreia logica în ansamblul ei luată ca schelet al întemeierii intelectului nu este un element suficient, atîta timp cît se pierde din vedere dimensiunea și puterea intelectului de a crea pe fundamentul *capacității imaginative poietice apriorice* lumi cu conținut, lumi care, în dauna unei reprezentări schematice, au reușit să se ridice la existență din însăși conceptul pur, ceea ce pentru Kant părea o imposibilitate.

O definiție a capacității imaginative poietice apriorice și a caracteristicilor specifice sintezei aprehensiunii constituie o rețea de raporturi în care co-există percepții, trăiri, reprezentări, judecăți, concepte, raționamente care, într-o anumită combinație și numai prin intermediul elementului *agens* care este *imaginativul poietic aprioric* poate construi lumi specifice raționale. Aceste lumi nu sunt doar concepte pure și abstracțiuni ci reprezintă deja o realitate generală care tinde să substituie realitatea obiectivă, dacă așa ceva

Sorin Purcaru *Paznicul u;ii III*
bronz, 55 x 28 x 31,5 cm

există. Ceea ce este specific *capacității imaginative poietice raționale* este că în fenomenul sintezei apercepției este capabilă să pro-ducă relații care să constituie lumi factuale.

Pe de altă parte, *capacitatea imaginativă poietică apriorică* este asistată în procesul cunoașterii de către *imaginativul poietic rațional aprioric* care produce, la rîndul lui, reprezentări, relații, judecăți, raționamente, valorizări, primare prin intermediul subiectivității și care sunt aduse apoi la unitatea sintezei apercepției în *capacitatea imaginativă poietică apriorică*. Prin urmare, întreaga existență, posibilitățile lumii obiectuale, ființa ei sunt sintetizate la nivelul sintezei apercepției apriorice a capacității poietice imaginative apriorice. Numai așa se explică diferențele care survin în înțelegerea lumii, în valorizarea, percepția și raportarea ei la ființa care sunt eu și la posibilitatea, prin această gîndire diferențiată, existenței creației, a posibilității existenței lumilor imaginative poietice raționale.

În aceasta constă lipsa sistemului kantian, respectiv lipsa lui de maleabilitate în ce privește posibilitatea reală de a crea lumi posibile raționale prin intermediul *capacității imaginative poietice raționale* și a agentului ei care este *imaginativul poietic rațional aprioric*. Este, pentru metafizicianul profund ancorat în realitatea clasică a filozofiei, aproape o imposibilitate de înțelegere, dar lumea virtuală a algoritmilor matematici îl pune în dificultate și îl forțează să admită această construcție dual a *imaginativului uman* care cuprinde, de la intuițiile sensibile pure, la judecăți, categorii, concepte și raționamente, întregul cîmp al cunoașterii.

Ceea ce este de subliniat aici este lipsa modelului kantian în ce privește posibilitatea intelectului de a crea din sine lumi raționale care sunt, în același timp, și lumi reale, lumi cu conținut. Acest fapt contrazice crezul lui Kant după care nimic nu poate fi gîndit în afara fenomenului și în lipsa empiricului în general. Această eroare persistă în gîndirea occidentală încă din „zorii filosofiei grecești" și a rămas împietrită în proiecțiile lumilor metafizice pînă în gîndirea lui Heidegger.

Noi credem că gîndirea științifică și tehnică modernă a schimbat dramatic această paradigmă, inclusiv modelul kantian al sintezei apercepției, și a pus în vedere o nouă abordare care, departe de a fi doar analitică, este o abordare pur imaginativă, lucru pe care gîndirea clasică metafizică nu a putut să îl observe deoarece a rămas, așa cum spunea Heidegger, „încremenită în proiect" încă de la începuturile sale.

■

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Noțiunea metafisică de participare la Sfântul Toma din Aquino (I)

Viorel Igna

Sorin Purcaru *Inconnu I*, tehnică mixtă pe hârtie

Lui Vasile Lucaciu

Noțiunea de participare după Platon

„*Est autem partecipare quasi parte capere*", a participa la actul creației, înseamnă de fapt a lua parte, prin conștientizarea ei, la marea operă divină a devenirii ființei umane. Filosofii scolastici din secolul al XIII-lea d. I. Hr., definind conceptul de participare, s-au referit imediat la etimologia sa, „participare=*partem-capere*", dar nu s-au îngrijit numai de etimologie, ci mai ales de aplicațiile sale doctrinare, așa cum a făcut S. Toma în textul său principal despre acest argument[1].

În Enciclopedia Treccani este definită astfel: „*Participiu*, forma nominală a verbului, din latinul *participium*, care este traducerea conceptului de *mètexis*=participare, definit astfel, deoarece participă fie la *mètexis*, adică la declinare, fie la *chronos*, adică la timpul verbului" (vol. XXVI, p. 419b).

Trebuie să spunem de la bun început, scrie Cornelio Fabro[2], că platonismul, cunoscut de noi acum, nu este același cu cel cunoscut de Sfântul Toma din Aquino. Din opera lui Platon Evul Mediu latin n-a cunoscut decît ample fragmente din dialogul *Timaios* în versiunea lui Cicero și a lui Calcidius din care Scotus Eriugena, deja în secolul al XI-lea, a citat numeroase fragmente, care încă din acea vreme au început să circule în mediile literare și de care S. Toma a avut cunoștință în mod sigur. Este bine cunoscut că noțiunea de *participare* își are rădăcinile în istoria gândirii, cu teoria Ideilor: cu această teorie avem prima intuiție globală despre structura lumii, a faptului că *a participa* și *participarea* primesc o semnificație deosebită, la care trebuie să se facă în mod continuu trimitere pentru a putea înțelege și vedea ce implicații a avut această doctrină în istoria gândirii metafisice.

„Participare" în greaca lui Platon se exprimă de obicei prin *metexein* și *koinonein*. Dar acești termeni nu sunt singurii: alături de ei figurează, nu la întâmplare și *metalambanein* (*Parm.*, 131 A), *suneinai* (*Phaed.*, 83 A), *pareinai* (*Phaed.*, 100 D), *paragignestai* (*Gorg.*, 506 D), *meteinai* (*Rep.*, 402 C). Dacă, în ultimă instanță, acești termeni în dialogurile platonice sunt sinonimi, este dificil de precizat, scrie P. C. Fabro, deoarece depinde în bună parte de atitudinea personală a fiecărui autor în ce privește platonismul, care este o problematică fără sfârșit a faptului că filosofia antică a avut o imporanță enormă pentru cultura occidentală.

Iată cum ne prezintă Părintele Fabro schema instanței platoniciene a ideii: noțiunea de „om", care poate fi analizată științific și care trebuie să fie totdeauna și în mod necesar *aceeași*. În schimb oamenii concreți ca Socrate, Fedon, Simia sunt oameni care trăiau într-un anumit timp, și care la un moment au trecut prin viață, nu erau eterni în același timp și în același fel. Unii pot fi înțelepți, alții ignoranți, barbari sau civili, au deci unele caracteristici care sunt dincolo de *umanitate* în general. Dar „omul", obiectul analizei științifice, nu este nici frumos, nici mare, nici înțelept, nici ignorant: este *omul*, articulat, și nu numai „*om*", care nu mai poate fi identificat cu Socrate sau cu Fedon.

Sorin Purcaru *Centurăreasa*, tehnică mixtă pe hârtie

Obiect al științei, prin urmare, nu este omul concret, pe care-l putem indica cu degetul și-l putem chema pe nume, ci este cel abstract, care poartă numai numele speciei, deoarece posedă în sine „totalitatea" acelei realități formale pe care o găsim împărțită și împrăștiată, adică *participativă* în diversele entități singulare.

Numai el singur este ceea ce în mod „total" *este* în ordinea lucrurilor, pe deplin posibl de cunoscut. Ideea, deci, este prin funcția sa intrinsecă principiul de unitate inteligibil și real al pluralității, ca un „*to en epi ton pollon*", și termenul prin care se fixează intuiția intelectuală:

Străinul: „Totuși faptul de a cunoaște va însemna a săvârși o acțiune, urmează neapărat că faptul de-a fi cunoscut este, la rândul său, a fi înrâurit așa încât ființa care, potrivit acestui raționament, ar fi cunoscută prin actul cunoașterii, în măsura în care este cunoscută, este pusă în mișcare de înrâurirea suferită, ceea ce desigur, spunem noi, nu s-ar produce în cele nemișcate."

Theaitetos: Ai dreptate.

Străinul: „Dar, pe Zeus, faptul că aceea ce ființează în chip desăvârșit[3], n-ar avea parte, la drept vorbind, nici de mișcare, nici de viață, nici de suflet, nici de inteligență, de acest lucru oare să ne lăsăm noi așa de simplu încredințați, susținând că e vorba de ceva inert și fără gândire că stă așa, în chip sacral, lipsit de intelect, grav și nemișcat?"[4] (*Sofistul*, 248 E).

În acest sens, pentru Platon, singularul sensibil este în același timp inteligibil, întrucât este subsumat, sau pentru a evita, cum spune C. Fabro, anacronismul unei terminologii kantiene, întrucât el este văzut și înțeles ca aparținând universalului. Chiar sub acest aspect și sub această formă Ideea este „Totul", și singularul care-l reflectează ne apare ca *participare*? În mod sigur, spune P. C. Fabro, Platon a oscilat în fața noilor dificultăți și în fața criticii dure care se făcea în interiorul Academiei, față de precizările în ce privesc gândirea sa, unde criticii săi discutau despre faptul dacă el a optat pentru o transcendență absolută a Ideii sau că aceasta este redusă la un pur conținut

➲

noetic, normativ al unei gândiri normale;[5] sau, în sfârșit, dacă amândouă aspectele, imanența și transcendența absolute ale Ideii în ființele singulare, au putut să coexiste împreună sau cel puțin în anumite faze de dezvoltare ale propriei gândiri.

Anumiți studioși moderni ai lui Platon au dorit, de fapt, să vadă în *Dialoguri* două teorii distincte ale Ideii: una din tinerețe în primele Dialoguri și o alta în marile Dialoguri ale maturității care se prezintă ca o aprofundare reală a celei dintâi. Conform primei forme platonice a lui *metexis* de care Platon a simțit ideea să se elibereze... și-ar fi avut imanența, dar nu a Unului, ci a celor Mulți în Unul. Universalul ar fi fost totdeauna realitatea, ontologic determinată, nu conform celei de-a doua intenții, dar și în al doilea rând, însă cei Mulți ar fi trăit împreună, ca și cum ar fi părțile unei pline esențialități corespunzătoare Ideii. De aceea nu este vorba aici de o imanență ontologică a particularului în universal.[6]

Dilema metafisicii platoniciene era ideea conservării caracterului Ideii ca o Totalitate actuală sau aceea de a face din ea rațiunea inteligibilității și realității singularului.[7] Sau singularii iau parte reală (*meros exein)* la Idee, și atunci Ideea se găsește împărțită și implicată, sau Ideea rămâne unită în sine, sau cum s-ar putea spune, *participă* la ei? Dar problema dacă este pusă astfel, scrie C. Fabro, nu poate fi rezolvată pe baza unui realism absolut ca cel platonic. Platon însă, trebuie să recunoaștem, era conștient de acest lucru, pe care el însuși l-a prezentat ca o teorie în toată dramaticitatea ei, ca în dialogul ce semnează o linie de demarcație cu celelalte în *Parmenide*. Aici aporia dialectică aduce în prim plan un concept care era deja prezent și în *Republica* și care s-a maturizat printr-o forță interioară: Ideea subzistentă nu este un Tot oarecare, nici singularii nu sunt părți oarecare, ci Ideea este un tot ca *Formă tip,* din care singularul este imagine. Participarea deci, în ordinea ontologică este *metexis* și *koinonia*: cu imitația este indicată și puternic exprimată distincția imposibil de evitat între universal și particular, conform unei transcendențe absolute a Ideii în sine, combinată cu o relativă imanență a Ideii prin imaginea lăsată în cadrul singularului, care este un *eikon* sau un *eidolon*.[8]

„Participare" e astfel *miméomai*, *eoikénai*, *eikasthanai*. Platon, scrie P. Fabro, chiar dacă înainte fusese puternic pus pe gânduri de heracliteanul Cratilo, așa cum ne informează Aristotel, nu se resemnează la acea poziție nihilistă: era nevoie să i se recunoască un anumit rol și sensibilului, o anumită consistență ontologică, chiar dacă nu de tot autonomă sau autarhică; lui Platon i s-a părut suficient să introducă conceptul de *mimesis* completându-l pe cel de formă al *methexis*-ului.

La aporia vechiului Parmenide pentru care participarea implică diviziunea reală și deci fragmentarea Ideii, Platon poate răspunde că *mimesis*-ul scapă unei precise definiții: Ideea-model *to paradeigma*, participă atât timp cât se comunică prin imagini. Poate să rămână în sine întreagă, deoarece ceea ce procede din afară, nu este o parte ce-i aparține, ci numai o copie și o imitație. Bătrânul eleat nu este deloc satisfăcut; fie pentru că, datorită intuiției sale, o ființa exemplară și copia sa pot fi în același timp unite și *diferite,* iar imitația poate fi un principiu ontologic și noetic a celor diferiți, dar în același timp „asemănători": dar și asemănarea este în ultimă instanță tot un raport, la care participă la rândul lor amândouă, fie lucrurile individuale cât și copiile lor.

Nu rămâne altceva decât a postula un *tertium quid*, care să fie rațiunea celei de-a treia comuniuni. Socrate este numit "om" întrucât participă la noțiunea de *OM* în mod separat, după ce și-a primit în sine asemănarea; pe de altă parte acest lucru nu este posibil, deoarece amândoi sunt asemănători unul cu celălalt, nu rămâne de făcut decât a pune între ei și înainte de ei un *tritos antropos*, care dă dreptate celei de-a doua participări[9].

Sorin Purcaru *Inconnu III*, tehnică mixtă pe hârtie

Dar un lucru este clar, că *tritos antropos*, întrucât este vorba de *ființa om,* trebuie să fie asemănătoare celorlalte două, statutul lor este reînnoit, deschizându-se astfel procesul infinit, iar de aceea Ideile ar fi inutile și nu există[10]. Adică argumentul celui "*de-al treilea om*": dacă omul concret există în măsura în care se aseamănă cu „ideea de om", atunci aplicând aceeași logică, înseamnă că și „ideea de om" există în măsura în care se aseamănă cu o altă „idee de om" etc.

O asemenea procedură, aplicată în exemplul sugerat de Parmenide ideii de mărime, poate fi repetată de nenumărate ori, degenerând astfel într-un regres la infinit al ideii, din cauza căreia „nu va mai fi una (...), ci o nelimitată pluralitate (*ouketi* (...) *hen hekaston (...) ton eidon estai alla apeira to plethon.11*

În vârful ierarhiei stau genurile supreme, la care participă gradual cele inferioare: Platon le indică, scrie P. Fabro, ca fiind *on kai me on*, *kinesin kai stasin kai thateron*; dinco de ființă se găsește Binele. Chiar și lumea inteligibilă apare bine articulată și întărită în structura sa interioară, iar mișcarea dialectică ascendentă poate evita *tritos antropos*-ul exemplar (rezolvând astfel argumentul celui de-al treilea om) care-și depășește *alter ego*-ul, nu printr-un exces cantitativ, ci prin unul calitativ, și care își intensifică acțiunea în mod progresiv stabilind astfel un „*status in quo*" ca rezultat al unei rezolvări dialectice.[12]

În dialogurile *Timaios, Theaitetos*, *Politicul* și *Filebo* în care Platon s-a ocupat de *mimesis in actu exercito*: în aceste ultime dialoguri imitația este datorată cauzalității formale din partea ideilor, eficientă din partea Demiurgului, materială din partea lui *me on* sau a materiei. Geneza și structura intimă a sensibilului concret este concepută ca fiind o *krasis* a lui *peras și a apeiron*-ului.[13]

Conceptele primitive s-au dezvoltat într-un timp îndelungat, în vederea unificării și stabilizării lor. Conform specialiștilor cercetați de noi, a fluctuațiilor semnificației conceptelor și a contradicțiilor lui Platon, în punctele cheie ale unui discurs despre participare sunt în măsură să ne dezorienteze oricât am fi de atenți la specificitatea metafisică a discursului.

Termenul de participare are fără niciun dubiu o origine platoniciană și trebuie citit în lumina teoriei platoniciene a ideilor, în felul în care este exprimat raportul pe care îl are realitatea sensibilă a obiectelor singulare, concrete, cu aceea inteligibilă universală, abstractă. Platon a dat viață acestui dualism pentru a încerca să satisfacă exigența unei științe ca o cunoaștere necesară în cadrul acestor raporturi, și obiectivă în conținutul lor. Obiectul unui tip de cunoștință de acest tip, nu putea să fie, în ochii lui Platon, realitatea sensibilă, subiect al unei transformări și al unei mișcări continue, ci realitatea ultrasensibilă, eternă și nemișcătoare.

La lumina acestor redimensionări trebuie văzute raporturile pe care le au realitățile sensibile, perceptibile prin intermediul simțurilor, mereu în schimbare, cu ideile imobile; această relație este exprimată prin *ideea de participare.*

Neobosita căutare a universalului l-a făcut pe Platon să afirme că omul capabil de cercetare a lumii înconjurătoare trebuie să fie, în mod necesar, și deci în mod exclusiv unul deschis unui astfel de mod de abordare a realității. Este vorba aici de omul ideal, nesupus corupției și degradării, totalmente contrapus omului sensibil, iubitor al lucrurilor efemere, particularului. Văzută astfel, realitatea sensibilă, este considerată ca un palid reflex, o imitație inspirată de un model, care atâta timp cât se comunică unui lucru particular, rămâne în esența sa neschimbătoare, în timp ce lucrurile concrete nu sunt altceva decât reflexii palide, imitații fragile supuse transformărilor continue.

Răspunsul definitiv la mesajul platonic nu putea să vină fără medierea a ceea ce a fost Academia platonică și fructul ei cel mai matur: *Aristotel.*

Gândirea aristotelică, dimpotrivă, se opune acestui mod de a vedea realitatea: Aristotel condamnă ideea de participare[14], și încearcă să reevalueze lumea sensibilului, considerată de el ca punct de plecare al cunoașterii: la formele universale se ajunge prin intermediul particularului. Din acest punct de vedere Sfântul Toma i se alătură lui Aristotel, în convingerea că ideile universale au rațiunea de a exista numai în minte, dar nu există în realitate. Nu există deci două realități opuse, ci există o singură realitate, aceea sensibilă, punct de plecare obligatoriu pentru cunoaștere, care apoi prin izolarea logică a conceptelor, formulează concepte universale. Dar, dacă Aristotel a fost drastic în critica sa față de conceptul de participare, cel puțin în faza matură a gândirii sale când i-a criticat în *Metafizica*, Cartea I, atât pe Platon cât și pe pitagoreici, Sfântul Toma din Aquino a avut o atitudine diferită în ce privește noțiunea de participare, reevaluând-o și depășind contrapoziția dintre cei doi gânditori greci, într-o Sinteză grandioasă și originală.[15]

Opera de sinteză și de conciliere a celor mai mari gânditori greci înfăptuită de *Doctorul Angelic* poate fi considerată epocală deoarece distanța dintre cei doi gânditori, așa cum puteau fi cunoscuți din operele de care dispuneau medievalii, apărea atât de relevantă, atât de substanțială, că părea imposibilă orice tentativă de realizare a unei apropieri reale.

Noțiunea tomistă de participare, despre care putem spune că a rămas până la sfârșit una elaborată în spiritul lui Aristotel, s-a putut afirma

și rezista tuturor polemicilor și datorită influenței unor curente filosofice intermediare, din care principalul reprezentant a fost neoplatonismul. Relevantă din acest punct de vedere este sinteza elaborată de Cosimo Lamanna[16]:

Neoplatonismul de fapt, încearcă să realizeze, chiar înainte de Sfântul Toma, o conciliere a gândirii aristotelice cu cea platoniciană, un demers urgent necesar pentru o civilizație păgână, care trebuia să-și manifeste propria suficiență în fața ideii creștine care se proclama universală, și care amenința să se substituie trecutului. Se încerca să se arăte că diferențele între cei doi filosofi greci erau numai aparente și se datorează în mod exclusiv diversității metodei, mai mult decât unor reale divergențe; în ce privește disputa dintre păgânism și creștinism, aceasta s-a încheiat cu victoria celui din urmă, care a sfârșit prin a încorpora ereditatea doctrinală a primului, dând astfel naștere neoplatonismului creștin de care am vorbit pe larg cu altă ocazie.

S-a trecut de la o atitudine de opoziție pe față, sau cel mult de reticență, față de spiritualitatea greacă, la una de simpatie în vremurile ce-au urmat. Părinții Bisericii[17] au fost fără îndoială făuritorii acestei schimbări de mentalitate, animată de convingerea că odată în contact cu adevărul dumnezeiesc rodul speculației omenești putea să aducă concilierea atât de mult așteptată.

Problema noțiunii de *participare* care se prezintă în primele scrieri aristotelice, cele esoterice, a fost adusă la lumină mult mai târziu. Cercetările noastre nu vizează un Aristotel istoric, ci acel Aristotel cunoscut în Evul Mediu, mai ales acela cunoscut de Sfântul Toma din Aquino, autorul scrierilor esoterice (postume) din ultima perioadă a creației sale. În ele tradiția, și critica modernă au văzut un Aristotel adversar implacabil al Ideilor, care au fost condamnate ca metafore poetice, incapabile să explice sau să opereze o anumită schimbare[18].

Dar este nevoie să mărturisim, ne spune Padre C. Fabro, că nici măcar acest Aristotel n-a fost văzut de Sfântul Toma, deoarece acest lucru ar implica o incompatibilitate absolută între conținutul teoretic al aristotelismului și orice element de inspirație platoniciană. Aquinatul, în schimb, a văzut mai mulți de unul, și i-au apărut de o asemenea importanță, că i-a analizat destul de serios pentru a putea elabora, în cadrul schemelor aristotelice, o teorie completă a participării. Pentru a putea fi mai precișii în afirmațiile noastre, atingem aici punctul nodal al excursului nostru; chiar Sfântul Toma ar fi ajuns treptat la această interpretare „sintetică" a celor două sisteme, chiar dacă la începutul activității sale simpatia sa era pentru filosoful Aristotel.

În cercetarea izvoarelor noțiunii de participare pot fi distinse, în vederea unei analize structurale, două linii de cercetare: una greco-creștină cu *Sfântul Augustin*, *Pseudo Dionisie Areopagitul* și *Boethius*, și una greco-arabă cu *Avicenna* și lucrarea *Liber de causis;* influențele și alte izvoare, față de acestea indicate mai înainte, au o valoare relativă și secundară.

În ce-l privește pe Sfântul Augustin[19] putem întâlni în opera sa o linie filosofică de inspirație neoplatonică. Sfântul Toma din Aquino a individuat imediat acest caracter inconfundabil al speculației augustiniene, și îl prezintă mai ales atunci când folosește terminologia sa specifică, atât de diferită de cea aristotelică. În ce ne privește, Sfântul Augustin se folosește deseori de termenul *participare,* pentru a indica relațiile de dependență a creaturilor de Creator: întreaga creație, orice bunătate, adevăr, frumusețe, viață finită, nu sunt decât participări ale bunătății, adevărului, la frumusețea vieții finite în infinitatea ei.

Un loc de prim-plan, în această cercetare a izvoarelor noțiunii tomiste de *participare*, este rezervat fără niciun dubiu lui Pseudo Dionisie Areopagitul. Acest profund gânditor a exercitat o asemenea influență asupra gândirii medievale, încât poate să fie echivalat cu aceea al Sfântului Augustin[20]. În ce-l privește pe Sfântul Toma, filosoful francez Durantel în opera sa *Saint Thomas et le Pseudo Denys* (1919), a relevat din operele Aquinatului mai mult de 1702 citate, preluate din Areopagitica, ce încadrează punctele vitale ale Tomismului. Nu se poate caracteriza mai bine influența lui Dionisie asupra Sfântului Toma, decât declarându-l complementar Sfântului Augustin: în timp ce speculația augustiniană poate fi numită metafisica „Adevărului și a Cuvântului", aceea a Areopagitului este metafisica „Iubirii și a Binelui", care este cea a bunului Dumnezeu.

Sorin Purcaru — *Pomul vieții*, tehnică mixtă pe hârtie

Note

1 S. Toma din Aquino, *Expositio libri Boetii ebdomadibus,* lect.2; ed se Maria, t. III, p. 304.

2 Cornelio Fabro, *La nozione metafisica di partecipazione, Secondo S. Tommaso,* Soc. ed. Internazionale, Torino 1963, pp. 40-41.

3 Expresia este: *pantelos on* "ceea ce ființează în chip desăvârșit", care ar corespunde *ousiei.*

4 Platon, *Sofistul*, (trad. de Constantin Noica), în *Opere* VI, Ed. Șt. și Enc., Buc. 1989, p.357

5 Cf. Natorp, *Platon's Ideenlehre:Eine Einfuhrung in den Idealismus*, Edizion Holzinger. Taschenbuch.

6 Cf. *Platonismus und Mystik im Altertum,* in Sitzb. d. Heidelb. Akad. d. Wis. ., Philos. Hist. Kl. 2426, Heidelberg 1935, p. 13.

7 *Teoria Ideilor-numere* nu se găsește în mod explicit în Dialogurile platoniciene, însă Aristotel a cunoscut-o din *învățătura orală* din Academie, unde ea a avut parte de o mare considerație din partea discipolilor, mai ales dacă un frecventator atât de asiduu și inteligent ca Aristotel a prezentat-o ca pe o teorie definitivă. Léon Robin în a sa *Teorie platoniciană a ideilor-numere* , Paris 1908, l-a acuzat pe Aristotel de deviere intenționată a teoriei ideilor. Problema a fost reluată cu o mai mare serenitate spirituală de M. Gentile într-o dizertație cu titlul *Doctrina platonică a Ideilor numere și Aristotel.* În timp ce Robin s-a limitat numai la mărturiile aristotelice, Gentile, folosind noile materiale de mai mult de douăzeci de ani de cercetări la Sorbona, a întreprins un examen comparativ al testelor platoniciene și a tras concluzii în sensul adevărului expoziției aristotelice, în C. Fabro, op. cit. p. 51

8 Cf. E. Hoffmann, *Platonismus und Mystik im Altertum*, l.c., p.19.

9 O expunere extrem de clară a prodigioasei dialectici a dialogului *Parmenide* a dat-o Robin în lucrarea *Platon*, Paris 1935, p. 112 și urm.

10 Pentru istoria acestui celebru argument, prezentat de Aristotel în (*Metafisica*, 9, 990 b, 17) și de care însuși Platon a vorbit în *Parmenide* 132 AB, a se vedea Ross M. D., *Aristotle's Metaphysics* I, pp. 194196. Celebrul argument este atribuit de Alexandru din Afrodisia sofistului Poliseno (In *Metaph.* ed. Hayduck, 84, 16)

11 Cf. Platone, *Parmenide*, Ed. Laterza, Torino 2003, Introduzione di Giuseppe Fronterotta, Gid pentru lectura dialogului *Parmenide*, pp. 43-46; 48-52;

12 Cornelio Fabro, op. cit. pp. 53-54.

13 Ibid. C. Fabro, op. cit., p. 54.

14 Cfr. L.B. Geiger, *La participation dans la philosophie de S, Thomas d'Aquin*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1953.

15 Cfr. Cornelio Fabro, op. cit., pp. 39-118.

16 Lamanna Cosimo, *La nozione di partecipazione in Tommaso d'Aquino,* p. 4.

17 Cfr. Ueberweg- Geyger, *Die patristiche und scholastiche Philosophie, Berlin* 1928, p. 99, in C. Lamanna, op. cit. p. 4.

18 Aristotel, *Metafisica*, A, 9, 991, a, 20.

19 Cfr. E. Gilson, *Introduction a l'étude de Saint Augustin*, Paris, 1929, p. 115 n.

20 Pentru istoria *Areopagiticii* în Occident, cfr. Thery, *L'entrée du Pseudo-Denys en Occident*, Mélanges, Mandonnet, II, Paris Vrin , 1930, p. 23.

■

Conceperi ale democrației

Andrei Marga

Sorin Purcaru — *Dubla clopotăreasă*, oțel și alamă, 54 x 83 x 34,5 cm

Starea actuală a democrației nu poate decât să-i îngrijoreze pe cei care cred cu convingere în ea. Iar cititorul interesat de această stare și de discuțiile ce au loc nu poate fi decât derutat.

Cei mai importanți apărători ai democrației o definesc sensibil diferit, luându-și precauții să nu cadă în idealizări de altădată. În țările lumii actuale se cultivă feluri variate de democrație. Criticii stării democrației aduc în discuție neajunsuri grave. Distincția sumară făcută cu decenii în urmă de Karl Popper, între democrație și autoritarism, este luată azi drept ghid, în contextul unei complexități a lumii fără precedent, când sunt necesare idei noi. Cei care au sperat în democrație fără efort propriu, importată, încep să fie dezamăgiți.

Nu poți face însă față frământărilor actuale, dacă aperi democrația, decât căutând și adoptând un punct de vedere mai profund. Prima mea teză este că azi s-a ajuns în situația în care se cer distinse cu claritate patru conceperi ale democrației.

O concepere este operațională. Ea constă din pași (candidați multipli la alegeri, vot secret, etc.), formal conformi cu aspirații de democratizare, dar fără a mai pune întrebarea simplă privind manifestarea demosului în societate. Această concepere asigură realizări ale democrației, dar nu exclude destul malformări (ignorarea problemelor majorității oamenilor, asimetrii juridice, abuzuri de putere, dependența stabilirii adevărului și justeței de deținătorii puterii etc.). Fără operaționalizare nu este posibilă nici democrația, dar dacă aceasta se oprește la operaționalizare nu-și acoperă sensul.

A doua concepere este funcțională. Ea constă din preocuparea ca prin componente ale democrației (alegeri libere, alternative clare, competiție a partidelor, parlamentarism etc.) să se asigure integrarea formală a cetățenilor și o evoluție fără convulsii a societății respective. Această concepere include salutar componente sociale (participarea la decizie, accent pe aspectele economice etc.) și face mai consecventă democrația. Ea integrează societatea, dar nu se mai întreabă cât și cum se realizează aceasta.

A treia concepere este normativă. Ea constă în valorificarea culturii democrației, ce o distinge de concurenții ei – plutocrația, autoritarismul, dictatura etc. – și aplicarea democrației în așa fel încât să se împiedice orice derapaj. Această concepere are și o latură acțională ce constă în abordarea realității din perspectiva democratizării de care este nevoie pentru a apropia realitatea de valorile angajate. Conceperea normativă afirmă o înțelegere mai profundă a democrației, privind-o din perspectiva democratizării, dar are de înfruntat fenomene dificile precum atracția puterii, birocrația, carențele de cultură civică.

A patra concepere este utopică. Ea întărește principiile și regulile democrației până acolo încât nici o democrație existentă să nu poată revendica împlinirea democrației. Această concepere consideră democrația și criteriile ei ca fiind de natură ideală, încât poate exercita critica realităților date în numele lor, dar nu are răspunsuri la întrebarea: ce este de făcut?

Găsim conceperile de mai sus în descrieri istorice, analize de situații, conceptualizări și controverse teoretice. Distincția lor o putem folosi spre a le înțelege și evalua. Nu-i poți înțelege exact pe Locke sau Rousseau sau Tocqueville sau Kelsen fără a lua în seamă faptul că ei reunesc în viziunea lor elemente din fiecare dintre conceperi.

Cei mai importanți apărători de astăzi ai democrației îmbrățișează unele sau altele dintre abordări. În realitatea democrațiilor de acum ele sunt amestecate. Criticii stării actuale a democrației le combină, la rândul lor. Aspiranții la „democratizare din afară" au în vedere o concepere – cea mai simplă. Iar cei care vorbesc de „criza democrației" ar trebui să spună mai precis despre ce este vorba.

A doua mea teză este că astăzi există democratură, există democrație sumară, există democrație falsă. Dar – ceea ce este esențial – există și democrații funcționale și chiar democrații ce se respectă. Nu avem motive să fim îngrijorați dacă este vorba de acoperirea cu exemple vii a celor patru conceperi ale democrației. Dar avem multe asemenea motive dacă observăm eroziunea democrației în diferite locuri și străduințele de evitare a democratizării.

Aceasta-i soarta democrației? Se încheie ea astfel? Întrebări dificile, dar la care trebuie răspuns. În definitiv, enorm de mulți oameni și-au legat viața și speranțele de democrație. Ei doresc să trăiască în societăți democratice. Nu se poate trăi nici doar cu trecutul, nici măcar cu prezentul. Viitorul este inclus în motivația vieții și acțiunilor oamenilor. Iar peste toate, ca a treia mea teză, democrația poate avea lacune, dar rămâne superioară oricărei alternative.

Opinia mea este că doar delimitând abordările amintite se poate da seama realist de ceea ce se petrece în realitate și apoi de ceea ce poate veni și mai ales de ceea ce este de făcut. Plecând de la distincția amintită se pot construi diagnoza și soluțiile viabile.

Analiza mea va arăta, direct sau indirect, prezența, virtuțile și limitele unei conceperi sau alta. În materialul de față dau seama de principalele conceptualizări ale democrației din timpul nostru. Apoi evoc variantele de democrație ce se practică azi. Arăt la ce se referă criticii actuali ai stării democrației. Înaintez observând unde s-a ajuns cu „democratizarea din afară". Merg mai departe cu evaluarea „crizei" și anticiparea soartei democrației și a condiționărilor ei. Închei cu a arăta ceea ce este de făcut. În articolul de față rămân la conceperi recente ale democrației.

Avem conceperi ce oferă deja criterii formalizate ale democrației. Ele au fost identificate de unii dintre cei mai importanți teoreticieni ai contemporaneității. Le redau concentrat.

Destul de aplicat și reticent la generalizări fără suficientă susținere factuală, Robert A. Dahl (*On Democracy*, 1998) dă patru criterii pe care le socotește necesare încât „membrii unei comunități (oricare ar fi numărul lor) să fie egali din punct de vedere politic în a stabili politicile asocierii" (p.38). Se poate vorbi de democrație acolo unde se asigură participare efectivă a membrilor, încât să nu fie unii mai avantajați decât alții; egalitatea votului – fiecare vot este la fel de important ca al altuia; dobândirea înțelegerii chestiunilor (enlightened understanding), încît se poate spune că fiecare cetățean a înțeles ce este în joc, din moment ce i s-au pus la dispoziție toate mijloacele de a ști; controlul agendei de către o instanță a cetățenilor prevăzută constituțional, încât să fie sigur că acea asociere nu acționează contra intereselor ei.

Cunoscutul teoretician pune întrebarea: în lumea reală, este probabil ca fiecare membru al asocierii să aibă cu adevărat oportunitățile egale de a participa, de a dobândi o înțelegere informată a problemelor și de a influența agenda? (p.42). Răspunsul la îndemână este că nu. Acestea sunt „standarde ideale" pentru a măsura realitățile democrației, care este, în realitatea vieții, confruntată cu dificultăți.

Robert A.Dahl a plecat de la egalitatea cetățenilor pentru a stabili ce este democrația și a ajuns la criterii ca „standarde ideale". Norberto Bobbio (*Le futur de la democratie*, 2007) pune accentul pe reguli atunci când definește democrația. În așa numita „definiție minimală" a democrației el

preia cinci criterii ale democrației: existența unui „set de proceduri de decizie"; atribuirea „puterii de a decide unui efectiv ridicat de membri ai comunității", fără să fie omnicrație, decât în cazuri limită; „aplicarea regulii majorității" în decizie; cei care aleg au în față „alternative reale" și „sunt în măsură să aleagă între ele"; cei care aleg dispun de „libertăți și drepturi fundamentale (de opinie, de exprimare, de reunire, de asociere etc.)".

Și Norberto Bobbio plasează în cele din urmă aceste criterii în lumea „idealurilor democratice", democrațiile reale având de înfruntat situații deloc facile. El și încheie analiza sa cu parafrazarea ideii din *Doctor Jivago*, cunoscutul roman al lui Pasternak: „S-a petrecut de multe ori în istorie. Ceea ce a a fost conceput pentru a fi nobil și elevat a devenit materie brută. Astfel Grecia a devenit Roma, luminile ruse au dat revoluția rusă". Gânditorul italian completează: „Astfel că gândirea liberală și democratică a unui Locke, a unui Rousseau, a unui Tocqueville, a unui Bentham sau John Stuart Mill a devenit acțiunile lui ... (și las cititorului grija de a pune numele pe care îl vrea, căci nu va fi greu să-l afle)" (p.112). Altfel spus, contrastul între ceea ce s-a conceput și unde s-a ajuns este mare.

Sociologul Raymond Boudon (*Renouveler la democratie. Eloge du sens commun*, 2006) nu a propus o definiție a democrației, dar a apărat ideea că „nu există un mai bun sistem de organizare a Cetății decât democrația" (p.325). El ia în seamă inclusiv ceea ce s-a schimbat în lume după 1990 și atrage atenția că „democrația este evident incompatibilă cu denegarea simțului comun. La baza democrației este plasată de fapt ideea că toți oamenii au dreptul de a se exprima, că cetățenii individuali sunt singura sursă și sursa ultimă a puterii și că o instituție bună sau o măsură bună este aceea care în principiu ar fi aprobată de oricare cetățean. Aceasta implică bineînțeles faptul că fiecare cetățean este considerat ca fiind dotat cu bun simț (bon sens) și că fiecare recunoaște această capacitate tuturor celorlalți. Ideea însăși de democrație se sprijină deci pe postulatul că bunul simț există efectiv (bien et bel)" (p.326).

Este greu de găsit un elogiu mai frumos omului simplu care suntem fiecare! Cum stau democrațiile actuale în raport cu acest criteriu, totuși? Nu cumva omul simplu a fost luat deja într-o barcă pe care nu o mai controlează?

Jurgen Habermas își asumă că democrația are deja lacune și întâmpină dificultăți, dar vrea să o reafirme, după ce o sincronizează cu o epocă în care – datorită conflictelor nesfârșite, schimbărilor profunde din cunoaștere, dezamăgirilor legate de mari proiecte – spiritul critic nu mai admite iluzionări. El propune „democrația deliberativă" ca preluare a „definiției minimale", dar și întregire a ei (*Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtstaats*, 1993). Aceasta ar însemna complementarea „proceduralismului democratic" cu o componentă reflexivă ce vrea să păstreze „conținutul normativ al procedurilor democratice".

Componenta reflexivă s-ar putea asigura în „comunicarea" ce atinge forma „discursului". Prin comunicare se înțelege schimbul de propoziții între vorbitor și interlocutor în care odată cu fiecare propoziție vorbitorul ridică „patru pretenții de validitate": „inteligibilitatea" exprimării, „veracitatea" vorbitorului, „adevărul" conținutului propozițional și „justețea" relației cu interlocutorul. Cât timp comunicarea decurge lin, adică interlocutorul și vorbitorul acceptă tacit că sunt satisfăcute pretențiile de validitate, se desfășoară o „acțiune comunicativă". Când interlocutorul nu este convins de „adevărul" conținutului propozițional și de „justețea" relației cu vorbitorul și cere argumente se pășește în „discurs".

Astfel că „discurs" înseamnă dezlegare argumentativă, deci pe bază de probe, a pretențiilor de „adevăr" („discurs teoretic") și de „justețe" („discurs practic") (detaliat în Andrei Marga, *Filosofia lui Habermas*, ed. 2006, ed. 2019, cap. VII). Celelalte două pretenții ce țin de comunicare – „inteligibilitatea" exprimării și „veracitatea" vorbitorului – nu sunt discursive și se dezleagă prin recunoașterea direct a inteligibilității, respectiv prin „comportament consistent".

„Discursul" se mai caracterizează și prin scoaterea din discuție a oricărei condiționări, a oricărei dependențe a vorbitorului și interlocutorului. Discursul este dependent în rezultatele lui doar de „forța celui mai bun argument".

Întrucât sunt rarisime situațiile de viață în care vorbitorii și interlocutorii să nu stea sub condiționări – economice, politice, instituționale, culturale – atunci când discută „adevărul" și „dreptatea", „discursul" este realizabil într-o „situație de vorbire ideală". Aceasta nu este tangibilă nemijlocit, dar o asumăm tacit ca posibilitate de îndată ce comunicăm și mai ales atunci când comunicăm argumentativ. „Discursul" este „o formă de viață" – forma unei democrații desăvârșite – în raport cu care se cuvine să considerăm democrațiile existente.

Așadar, abia odată cu o deschidere a „deliberării democratice" și o extindere a deliberării asupra ei însăși, în forma „discursului", s-ar putea salva reflexivitatea. „Politica deliberativă își dobândește puterea legitimatoare din structura discursivă a unei formări a opiniei și voinței ce-și poate îndeplini funcția ei social-integrativă numai datorită așteptării unei calități raționale a rezultatelor ei. De aceea, nivelul discursiv al dezbaterilor publice formează cea mai importantă variabilă. Ea nu trebuie să-și permită să dispară în cutiile negre ale unei operaționalizări ce se mulțumește cu indicatori confecționați ordinar (grobmaschigen)" (p.369). Spus simplu, numai dacă democrația își conștientizează situația și rezultatele ei sub aspectul funcției social-integrative, adică integrează cetățenii, diverși ca opinii și alegeri, ea este la ea acasă. „Miezul politicii deliberative constă așadar într-o rețea de discursuri și negocieri, ce trebuie să facă posibilă soluționarea rațională a problemelor pragmatice, morale și etice – tocmai a acelor probleme furioase care au împiedicat integrarea funcțională, morală sau etică a societății" (p.388-389). Simplu spus, democrația este democrație numai dacă integrează societatea.

(fragment din volumul Andrei Marga, *Soarta democrației*, în curs de tipărire)

■

Sorin Purcaru — *Chipul paznicului u;ii*, bronz, 65.5 x 55 x 18.5 cm

Teatrul de comedie și modalități ale comicului în secolul XX: analiză, istorie și reprezentanți (V)

Iulian Cătălui

Sorin Purcaru *Elle*, tehnică mixtă pe hârtie

Bertolt Brecht (1898-1956) și teatrul-misie social(ist)-educativ

În mișcarea teatrală a secolului XX, de un larg prestigiu internaționalo-planetar, nemeritat, în opinia mea, s-a bucurat și dramaturgul (est)german Bertolt Brecht, personalitate multilaterală care s-a afirmat pe trei planuri care țin de teatru: al creației dramatice, al teoriei teatrale (teatrul epic) și al organizării unui ansamblu renumit, „Berliner Ensemble", împreună cu soția sa, actrița Helene Weigel.[1] Teoriile brechtiene – incandescent discutate în ultimele decenii și de o valabilitate incontestabilă, crede mult prea sigur pe sine Ovidiu Drimba, când se aplică la creația sa dramatică, – pornesc de la premisa că teatrul nu trebuie să fie un loc de divertisment gratuit, ci o instituție care are de îndeplinit o „înaltă misiune social-educativă"[2], sau o „misie" cum ar spune Caragiale, dacă se poate una socialisto-bolșevică. Efectiv, „Brecht voia să răscolească spiritele – spunea encomiastic sau turiferar scriitorul german Lion Feuchtwanger – să le facă să gândească, voia să discute cu alții, să-i îndemne să mediteze"; ca atare, teatrul „nu trebuie să-l fure pe spectator, să-l farmece, să-l transpună total în lumea ficțiunii create pe scenă. Teatrul trebuie să fie o școală a luciditătii critice. Nici textul, nici montarea, nici jocul actorului, nimic nu se cade să anestezieze luciditatea critică a publicului". „Trebuie combătută orice magie, orice repezintă o încercare de hipnotizare a spectatorului" – nota undeva Bertolt Brecht, care pleda pentru un „teatru epic", în care să predomine descrierea obiectivă a faptelor.[3] Fire oportunistă și astutioasă, B. Brecht a trecut, într-o foarte timpurie perioadă de creație, prin școala expresionismului, ca și poetul Gottfried Benn, de pildă, prin drama despre soldatul întors la vatră și despre nefericita revoluție ori zaveră din 1918 (care a dus la instaurarea Republicii de la Weimar, o democrație parlamentară care a fost zguduită de „instabilitate și polarizare" și care a fost lovită cvasi-mortal de o serie de crize sociale, care au dus la dispariția ei în 1933, când naziștii conduși de turbulent-extremistul Adolf Hitler au cucerit puterea), intitulată *Tobe în noapte* (1922) sau prin piesa *Baal* (1922) și prelucrarea după Marlowe, *Viața lui Eduard al II-lea al Angliei* (scrisă în 1924, împreună cu debonarul Lion Feuchtwanger).[4]

Piesele sale au un „accentuat caracter de denunțare, de pamflet, de rechizitoriu aspru", același rol avându-l și originalele „songuri" bertoltbrechtiene, cupletele intercalate în text și cântate de diferite personaje ale piesei, dramaturgul augsburgian considerând că „muzica constituie cel mai important aport la temă"[5]. Cu toate acestea, criticul și istoricul literar german Fritz Martini consideră că *songurile* lui Brecht amintesc prin stil și atmosferă de poetul vagabond François Villon, deci nu sunt originale, și au avut un efect mai degrabă provocator.[6] De fapt, B. Brecht nu a inovat de dragul inovației, de genul „artă pentru artă", din păcate, am spune, ci pentru ca prin aceste inovații să servească în modul cel mai eficace conținutul de idei social-politice al operei sale, și, într-adevăr, acest conținut avea o deosebită importanță și semnificație politică și etico-socială, căci autorul viitor DDR-ist – care a luat parte la Primul Război Mondial; a participat activ la mișcarea proletariatului și la menționata revoluțiune din 1918 din Germania, „studierea de timpuriu a marxismului" asigurându-i un „fundament politic temeinic" (susține, într-un limbaj din lemn de stejar sau zadă, Mihai Isbășescu!), mai ales că încă din tinerețe a devenit membru al Partidului Comunist German (o opțiune idioată, aș adăuga), combătând aprig-vehement și capitalismul și militarismul, imperialismul și alte *isme* și, desigur, „ferocitatea nazistă", și a trăit în exil mai bine de 20 de ani, începând din 1933, trecând prin Austria, Elveția și Franța în Danemarca, apoi în 1941 peste Suedia, Finlanda și URSS, în S.U.A., stabilindu-se inevitabil după 1945 în R.D.G., „primul stat al muncitorilor și țăranilor (sau „țeranilor", cum zicea Nicolae Iorga) din istoria Germaniei" – această proeminentă personalitate a fost, și ca dramaturg, permanent prezent în „centrul marilor probleme ale vieții europene"[7]. Ca urmare, toate evenimentele însemnate ale timpului și-au găsit reflectarea deplină dar mărginită în opera dramatică a autorului redegist, fiecare piesă aducând în centrul său o problemă de „stringentă actualitate" și propunea soluții formulate de pe pozițiile de gândire ale revoluționarului[8] și nu ale artistului ori dramaturgului, cum era normal.

Domnul Puntila și sluga sa Matti

Scrisă în 1940, în timpul exilului în Finlanda (unde fugise de vreo două ori și Lenin!) al lui Brecht (1939-1940), dar reprezentată abia în 1948, în Elveția, la Zürich, creația teatrală a germanului își extrage motivul prim dintr-o piesă a scriitoarei socialiste, desigur, Hella Wuolijoki, totodată și dramaturg, de origine finlandezo-estoniană, intitulată *Prințesa de rumeguș*[9], fiind în opinia lui Mihai Isbășescu o „satiră romantic-populară împotriva inumanității celor bogați"[10].După Fritz Martini, această „piesă populară cu puternice trăsături de *farsă*, deci de comedie, îmbibată de romantism popular finlandez și de satiră împotriva inumanității și slăbiciunii celor avuți"[11] (Isbășescu preluând caracterizarea de la Martini!). De menționat că în anii 1920 și 1930, această vicleană Hella Wuolijoki a găzduit un salon literaro-politic, care a discutat despre cultură și a promovat intens și tupeistic idei de stânga, comunistoide, ea având legături secrete cu structurile de informații și securitate sovietice![12] De altfel, poliția finlandeză a bănuit-o urgent că este o spioană rezidentă ilegală, dar nu au existat dovezi solide până în 1943, când a fost totuși arestată pentru că a ascuns-o pe o anume Kerttu Nuorteva, o spioană parașutistă sovietică aflată în misiunea de obținere a informațiilor despre „sentimentul politic" din Finlanda și trupele germane din această țară, care a fost condamnată la închisoare pe viață, însă a fost eliberată în 1944, după armistițiul care a pus capăt „Războiului de Continuare"[13] (un conflict armat între Finlanda și URSS, parte a celui de-al Doilea Război Mondial și continuare a Războiului de Iarnă, conflict care a debutat cu acțiunile agresive purtate de pe teritoriul finlandez împotriva sovieticilor la 21 și 22 iunie și bombardamentele rusești de la 25 iunie 1941 și s-a încheiat cu încetarea focului de partea finlandeză la 4 septembrie și de partea sovietică la 5 septembrie 1944).[14] Pe lângă piesa Hellei Wuolijoki, B. Brecht a folosit ca inspirațiune povestirea *Fratele* de Maxim Gorki și romanul lui Denis Diderot, *Jacques Fatalistul*, dar nu poate fi dovedit cu certitudine dacă a fost influențat și de filmul lui Charles Chaplin, *Luminile orașului* (1931), deși seamănă izbitor iar pelicula chapliniană a apărut înaintea piesei brechtiene, în care un milionar se împrietenește cu un biet vagabond în stare de ebrietate, dar îl abandonează când este treaz![15].

Rezumând, în ceea ce privește intriga piesei brechtiste, protagonist este un proprietar de pământ, domnul Puntila, care dorește să-și mărite fata, pe nume Eva, cu un atașat de ambasadă, numit simplu Atașatul, dar ea îl vrea pe... șoferul tatălui său, pe Matti, toate personajele cunoscând slăbiciunea domnului Puntila pentru „beutură" și metamorfozarea pe care o suferă atunci când licoarea lui Bacchus (el este un fel de Bacchus ori Dionysos finlandez) i se revarsă în sânge în cantități industriale. Dincolo de antinomiile, binomurile shakespeariene, dihotomiile, am spune, pe care această transformare le relevă, și care reprezintă obsesiile ideologice ale lui Brecht, a fi – a părea, realitate vs. năucire, autoritarism vs. permisivitate și desigur, fascism versus comunism, personajul principal amintește flagrant

de Pantalone cel din urzelile *commediei dell'arte* sau de Milionarul din mai sus citatul film al lui Charlie Chaplin, *Luminile orașului* și, de asemenea, ancestrala relație stăpân-slugă conservă indubitabil aceeași funcție importantă pe care o avea în teatrul popular renascentist italian, la care se poate adăuga un Goldoni cu *Slugă la doi stăpâni*, – de a realiza comicul de situație, precum și cel de caracter. De altfel, în eseul său *Note despre piesa populară* (1940), Brecht avertiza că „interpretarea naturalistă nu este suficientă în acest caz" și recomanda o abordare a montării care se bazează pe *Commedia dell'Arte*.[16] Relația centrală dintre domnul Puntila și Matti – în care Puntila este cald, prietenos și iubitor când este beat, dar rece, cinic și ciufut când este treaz – reprezintă ecoul relației dintre Vagabond și Milionar din pomenitul film al lui Chaplin, iar dualismul domnului Puntila este un exemplu de utilizare de către Brecht a mecanismului sau instrumentului literar, „personajul divizat"[17].

Oscilația cvasi-permanentă între starea de trezie și cea de beție determină reacții și contrareacții contradictorii din partea lui Puntila, fapt care va conduce ineluctabil către sfârșitul elocvent și, din păcate, previzibil al acțiunii piesei. În această creație teatrală bertoltbrechtiană se demonstrează marxizant cum psihologia umană nu este decât o „rezultantă a condițiilor sociale ale individului"[18]. La beție, relațiile interumane, dintre moșierul Puntila și servitorul său Matti sunt de o extremă cordialitate, stăpânul covârșindu-l pe servitor cu atențiile sale. De îndată însă ce se trezește, sau la trezie, Puntila devine stăpân iar Matti își reia vechiul său „rol social"[19] de slugă mult-prea-supusă. Inversarea realităților este un *pattern* comun în comedie, dar în această piesă, Brecht îl utilizează nu doar pentru a crea tot soiul de încurcături comice, ci mai ales în sens ideologic, din păcate, Puntila fiind om doar când este beat – adică „nu este normal", în această stare dionisiacă dezvoltându-și (aparent) „simțul social", fiind plin de bucuria de a trăi, capacitatea de a se bucura de viață și de umor, în schimb, în starea de trezire din beție și de revenire la realitate, el cade din nou în situațiunea de egoist calculat, nemilos și uman rece, reducându-se la „proprietarul capitalist", subliniază Jan Knopf, care judecă oamenii după utilitatea lor și acționează numai înspre propriul avantaj.[20] S-ar putea spune așa: rolul maestrului îl îndepărtează de a fi om și numai cu ajutorul „medicamentului" numit alcool este posibil să se bazeze pe proprietățile pozitive ale speciei umane, Brecht însuși arătând că, în stare de ebrietate, Puntila nu a abandonat în niciun caz complet „rolul social de proprietar de pământ"[21].

Această comedie se leagă, în opinia mea, de paradoxul lui Hegel, cel al stăpânului și sclavului: sclavul care a devenit conștient de libertatea sa, nu este încă tocmai liber, căci este liber doar în baza unei idei în proces de a deveni realitate pe baza muncii sale care transformă natura, nu în baza unei realități, ca în cazul stăpânului.[22] Libertatea stăpânului este reală, nu o idee abstractă, produsul muncii intelectuale, un ideal care trebuie realizat, de aceea, stăpânul niciodată nu reușește să treacă peste libertatea reală și neajunsurile ei (căci libertatea umană sa față de natură nu poate fi recunoscută și realizată decât de un sclav, care pentru stăpân nu este om adevărat.[23] Deci, paradoxal, stăpânul niciodată nu poate fi liber!!![24].

Această logică a jocului conține și mesajul politic, de tip misie socialistă a lui Brecht că, în cele din urmă, nu se poate aștepta, chipurile, o schimbare a condițiilor sociale de la latifundiari și capitaliști, ci doar de la servitorii, reprezentați de Matti și în logica sau raționamentul brechtian, la finalul piesei, acesta renunță benevol la lealitatea față de stăpânul său și părăsește moșia puntiliană, mai lipsind o rebeliune sau îndemn la „revoluție". Situându-și personajul sau personajele în raporturi cu sine însuși și cu lumea din jur, Bertolt Brecht subliniază cu putere că iluziile de acest fel nu sunt altceva decât un drog, un alcool, sub imperiul căruia un personaj ca Puntila se poate arăta câteodată bun cu sluga sa Matti – și stăpânit de „aspirații înalte" poate chiar urca în închipuire, până în vârful muntelui Hatelma – dar odată trezit din beție devine aceeași „păpușă mecanică animată de sentimente meschine"[25].

Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgul absurdului și vidului și filozoful neantului

Dramaturg, romancier și eseist irlandez, stabilit în Franța, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în anul 1969, unul din exponenții marcanți ai „teatrului absurdului", pentru care „arta este apoteoza solitudinii, nu o comunicare, pentru că nu există loc de comunicare"[26]. Teatrul lui Beckett se întemeiază pe refuzul convenției dramatice, unii critici apropiindu-l de celebra și italianissima *commedia dell'arte*: „prin arlechinadele, gesticulațiile burlești, tiparele grotești ale personajelor sale", este de părere criticul de teatru Pierre Mélèse, care îl apropie totodată și de drama shakespeariană prin „irealitatea subiectelor, fantasticul situațiilor, amestecul genurilor, vulgaritatea și uneori trivialitatea expresiei, absența corsetului formei"[27]. Ambele asocieri sunt parțial valabile; subiectele lui Beckett sunt fructul ineluctabil al unei fantezii singulare, dar personajele lui amintesc mai degrabă de clovni.[28]

„Eroul" lui Samuel Beckett nu sfidează însă destinul, nu se ridică împotriva lui Dumnezeu, nu are orgoliu sau trufie, nici sensul unei grandori din care ar fi fost prăbușit de o fatalitate implacabilă, nemaifiind un erou tragic „mare", „admirabil"; el nu are visuri senzaționale ori dorințe gigantești, fiind un cabotin jalnic ce se pretează la bufonerii, când nu e condamnat la imobilitate, utilizând adesea un limbaj vulgar, indecent, fiind de fapt un antierou care se resemnează cu condiția sa.[29] Care este imaginea omului pe care o oferă teatrul lui Samuel Beckett? Ea nu este tragică, ci mai degrabă grotescă; imagine derizorie a unei ființe care se târăște jalnic sau pe care pământul o cuprinde deja.[30] Degradarea fizică a personajelor beckettiene este însoțită de declinul spiritual, cuvintele lor nefiind absurde, dar logica dialogurilor lor nu împiedică lipsa oricărei semnificații.[31] Cu toată grija de coerență, discursurile lor sunt incosistente, deșarte, lipsite de importanță, iar nevoia lor de a-și vorbi este ideea lor de defensivă împotriva ineluctabilului care se apropie, așa ca moartea, am adăuga: conversații în gol, întrebări fără răspuns, vorbe spuse pentru a umple vidul neliniștitor în care universul se destramă.[32]

Viziunea lui Samuel Beckett despre condiția umană este sumbră, întunecată: nicio șansă nu este lăsată creaturii suferinde și infirme atunci când nu este derizorie, tragică atunci când nu este *comică* (subl. noastră) și clovnească-felliniană.[33] Această viziune beckettiană, mai pesimistă decât filosofia lui Schopenhauer și mai scepetică decât eseistica lui Cioran, cuprinde însă o imensă compasiune pentru ființa umană supusă nu destinului, karmei și capriciilor zeilor, ci iremediabilei și inexorabilei degradări înscrisă în condiția sa însăși, iar oglinda pe care pesimistul dar lucidul irlandez ne-o pune în față ne invită să medităm, să respingem iluziile, să ne privim condiția cu luciditate.[34]

La modul deriziunii sau prin tabloul dezolant al reîntoarcerii omului în țărâna din care a ieșit, teatrul samuelbeckettian, combinație ingenioasă de comic și tragic, denunță condiția umană, vorba lui André Malraux, supusă decrepitudinii și trecerii în eternitate ori decrepitudinii și morții patriarhului, parafrazându-l pe Gabriel García Márquez, am sublinia.[35] „Filozof al neantului", cum a fost denumit, Samuel Beckett oferă poate o imagine a speranței într-o lume peste care pare să fi trecut suflul apocalipsei, nu altceva.[36]

Așteptându-l pe Godot

Publicată în 1952 și reprezentată la „Théâtre Babylone" din Paris la 3 ianuarie 1953, în regia lui Roger Blin, care a jucat în rolul necruțătorului Pozzo, această piesă emblematică pentru teatrul absurdului, a cunoscut un adevărat triumf (spre deosebire de debutul lui Eugen Ionesco cu *Cântăreața chelă,* care a fost un eșec!) fiind jucată de 400 de ori la același teatru, și tradusă în zeci de limbi ale lumii[37], în 1999, *Așteptându-l pe Godot* fiind declarată „cea mai bună piesă a secolului XX", potrivit unui sondaj de opinie lansat de presa din Marea Britanie.

Într-un decor aproape inexistent, („drum de țară cu copac. Seară"), doi vagabonzi, cerșetori, cloșarzi, Vladimir și Estragon, îl așteaptă pe Godot. Pentru a-și umple așteptarea, dialoghează.[38] Un alt cuplu, în trecere, își face apariția nemaiestuoasă: Pozzo, stăpânul dur, nemilos și necruțător și Lucky, sclavul acestuia, tras de o frânghie legată de gât, simbol al servituții și degradării morale, pe scurt stăpânul și sclavul[39], în care putem să facem, din nou, trimiteri sau referințe la G.W.F. Hegel. În ambele acte, ordinea este aceeași și cam aceleași sunt și dialogurile, aparent dezlânate, fără noimă, rațiune sau logică, cu frânturi de gânduri începute și părăsite, iar la sfârșitul fiecărui act, invariabil, un băiat vine să-i anunțe pe cei doi că Godot „nu va veni astă seară ci mâine"[40]. Totuși, al doilea act se sfârșea fără ca Estragon și Vladimir să-l fi zărit pe Godot, conchizând: „O să ne spânzurăm mâine, în cazul în care nu vine Godot"[41].

Așteptându-l pe Godot, după cum recunosc toți criticii, are drept tipare vodevilul, pantomima, spectacolul de circ sau music-hall-ul, comedia mută și, în cele din urmă, farsa evomediană, aflată la originile lor.[42] Din nou, așa cum au fost de acord toți criticii, în această „tragicomedie" se simte influența *Bibliei* protestante: Cain și Christos sunt undeva pe aproape, dar Godot nu este Dumnezeu, după cum nici îngrozitorul Pozzo nu e, numele lui fiind arbitrar și fără semnificație, oricare i-ar fi sursa, fie în Honoré de Balzac (pe care Beckett îl detesta!), fie în propria viață a lui Samuel Beckett.[43] De altfel, una dintre „încercările recurente" de a explica titlul este că Godot este un amestec din cuvântul englezesc *„God-"* (Dumnezeu) și un sufix francez popular *„-ot"*, această explicațiune dând o dimensiune filosofică dar și religioasă piesei: cele două personaje, Vladimir și Estragon, așteaptă în van sosirea

➲

unei figuri transcendente care să-i mântuiască, dar ea nu vine niciodată, inducând un pesimism cvasi-extrem și chiar o respingere a ideii creștine. Cu toate acestea, Beckett a refuzat mereu această interpretare: „*Dacă aș fi vrut să fac să se audă asta, l-aș fi numit Dumnezeu, nu Godot*", autorul irlandez însuși arătând că există o serie de interpretări posibile: „*În plus, există o stradă Godot, un biciclist numit Godot; după cum vedeți, posibilitățile sunt aproape nesfârșite*", iar când Roger Blin l-a întrebat pe cine sau ce reprezintă Godot, Samuel Beckett a răspuns că acest nume i-a venit prin asociere cu termenii argotici *godillot* (încălțăminte militară cu căptușeală scurtă sau pantof grosolan), și *godasse* (scrabă ori cizmă grosolană), picioarele jucând un rol preponderent în piesă.[44] Vizavi de Balzac cel detestat, de pildă, Beckett a afirmat că nu a citit piesa de teatru a acestuia *Le Faiseur* (sau *Mercadet*), unde personajele așteaptă sosirea unui „Monsieur *Godeau*" pentru a-i salva de la ruină, decât după ce a scris Godot.[45] S-a sugerat că ar fi putut, în schimb, să fi fost înrâurit de un film adaptat după *Mercadet*, sub un alt titlu, cu marele comic Buster Keaton, pe care Beckett îl admirase și pe care l-a abordat ulterior pentru scurt-metrajul *Film*.[46]

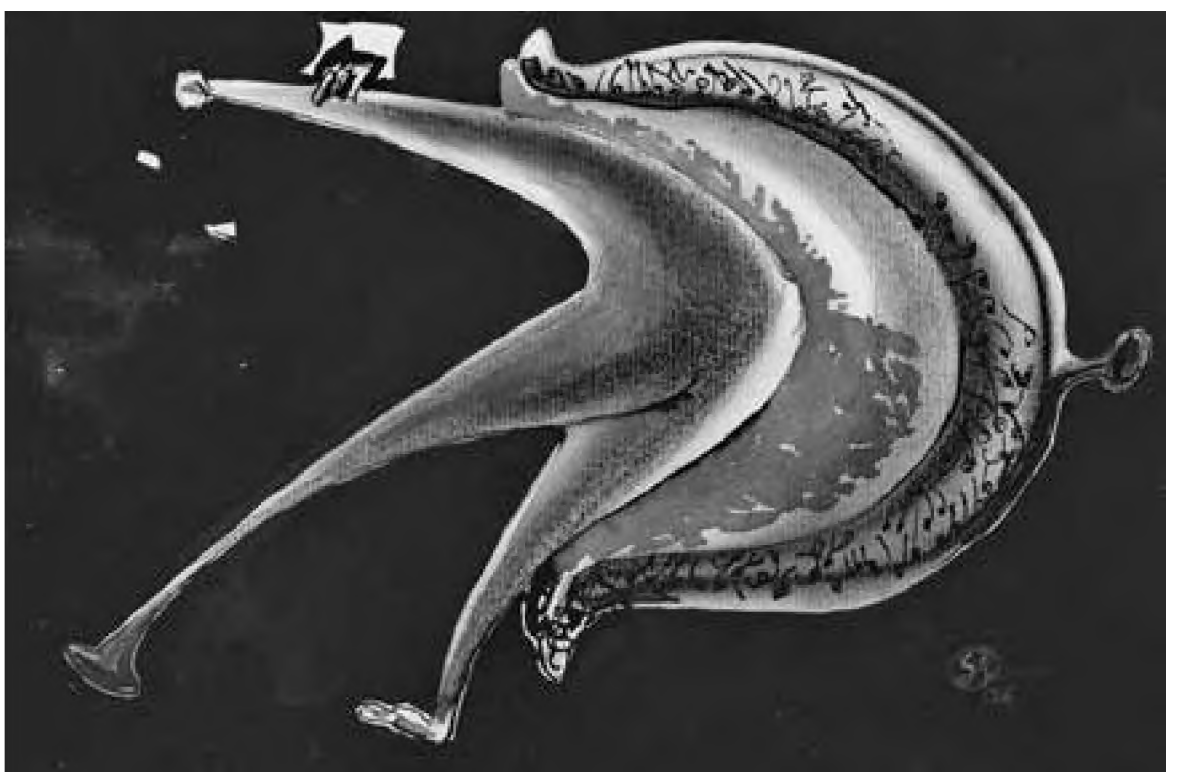
În ce privește legătura dintre creștinism și *Așteptându-l pe Godot*, Beckett declara: „*Creștinismul este o mitologie care îmi este perfect familiară și o folosesc. Dar nu în acest caz!*"[47]. Merită să ne amintim că Samuel Beckett împărtășea nemulțumirea altui genial irlandez, James Joyce, față de creștinism și totodată față de Irlanda, amândoi alegând „necredința și... Parisul", iar întrebat de ce a dat Irlanda atât de mulți scriitori moderni mari, Beckett a răspuns că „o țară în care britanicii și preoții își fac de cap e obligată să cânte"![48]. Mântuirea, opțiune rar întâlnită la Beckett, nu este posibilă nici pentru Vladimir și Estragon în cea în cea mai puțin augustiniană piesă a irlandezului, în care nici parabola celor doi hoți nu mai e relevantă.[49] Criticul american Harold Bloom susține că există o continuă legătură între „așteptarea" lui Godot și așteptarea plină de teamă, ce făcea parte din acțiunile tăcute dar eroice ale lui Beckett pentru Rezistența franceză, mortalitatea fiind povara evidentă în *Așteptându-l pe Godot* și parodierea evaziunii filozofului-episcop din secolul al XVIII-lea și tot irlandez de origine, George Berkeley, de la „principiul realității, de la finalitatea morții"[50].De altfel, unii autori au propus recent o lectură istorică care ancorează subtil personajele în perioada persecuției naziste![51].

Totuși, criticii de teatru au căutat semnificația acestui Godot atât de așteptat de două ființe omenești, piesa plutind în ambiguitate, lăsând loc oricărei interpretări[52], fiind deci o „operă deschisă", în accepțiunea lui Umberto Eco, am puncta noi. Godot poate fi moartea, care ar pune capăt unei existențe derizorii, pradă infirmităților, dar poate fi și speranța, care încolțește până și în sufletele cele mai ruinate.[53] În acest din urmă sens, s-a pus întrebarea dacă această lungă așteptare nu se va deschide într-o zi către o speranță, dacă „Godot" nu va veni să lumineze această operă de o frumusețe sălbatică, în ciuda decorului ei, și această lume, pe calea pieirii, fără îndoială, dar nu condamnată încă definitiv – ci în suspensie.[54]

Tema piesei *Așteptându-l pe Godot* este condiția umană însăși definită prin incertitudine, prin așteptarea inutilă care să dea un sens vieții, viață golită de un înțeles real, care să facă posibilă comunicarea unei gândiri.[55] Dezintegrarea limbajului completează, de asemenea, spectacolul de disperata destrămare a ființei umane.[56]

Note

1 Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 256.
2 *Ibidem*, p. 256.
3 *Ibidem*, p. 256.
4 Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*, București, Editura Univers, 1972, p. 508.
5 Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 257.
6 Fritz Martini, *op. cit.*, p. 509.
7 Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 258 și Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, București, Editura Științifică, 1968, p. 432
8 Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 258.
9 John and Ralph Manheim Willett, eds., *Collected Plays: Six*, by Bertolt Brecht, Bertolt Brecht: Plays, Poetry, Prose Ser, London, Methuen, 1994, online.
10 Mihai Isbășescu, *op. cit.*, p. 434 și V. Moglescu, în „Prefața" la *Teatru* de Bertolt Brecht, București, ESPLA, 1958, p. 14.
11 Fritz Martini, *cp. cit.*, p. 510.
12 Cf. „Hella Wuolijoki", în *The Free Online Encyclopedia* și Petri Liukkonen, *„Hella Wuolijoki", in Books and Writers (kirjasto.sci.fi), Finland, Kuusankoski Public Library, archived from the original on 30 March 2013.*
13 *Ibidem.*
14 Olli *Vehviläinen, Finland in the Second World War: Between Germany and Russia, New York, Palgrave, 2002, online.*
15 Jan Knopf, *Brecht-Handbuch Theater*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980, S. 217.
16 John Willett, Ralph Manheim, eds. 1994, *Collected Plays: Six*, by Bertolt Brecht, Bertolt Brecht: Plays, Poetry, Prose Ser. London, Methuen, p. 392.
17 Anthony *Squiers, An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht: Revolution and Aesthetics, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 107.*
18 V. Moglescu, în „Prefața" la *Teatru* de Bertolt Brecht, București, ESPLA, 1958, p. 15.
19 *Ibidem*, pp. 15-16.
20 Jan Knopf, *Brecht-Handbuch Theater*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980, S. 221.
21 Jan Knopf, *op. cit.*, p. 221.
22 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia Spiritului*, București, Editura Iri, 1995, online.
23 G.W.F. Hegel, *op. cit.*, online.
24 *Ibidem.*
25 V. Moglescu, „Prefață" la vol. *Opera de trei parale. Teatru*, de Bertolt Brecht, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. XLI.
26 Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Vestala, 2007, p. 297.
27 Elena Gorunescu, *cp. cit.*, p. 51.
28 *Ibidem*, p. 51.
29 *Ibidem*, p. 51.
30 *Ibidem*, p. 53.
31 *Ibidem*, p. 53.
32 *Ibidem*, pp. 53-54.
33 *Ibidem*, p. 54.
34 *Ibidem*, p. 54.
35 *Ibidem*, p. 54.
36 *Ibidem*, p. 54.
37 Elena Gorunescu, *Dicționar de teatru francez contemporan*, București, Editura Albatros, 1991, pp. 50-51.
38 Elena Gorunescu, *cp. cit.*, p. 51.
39 *Ibidem*, p. 51.
40 *Ibidem*, p. 51.
41 Pierre de Boisdeffre, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, București, Editura Univers, 1972, p. 696.
42 Harold Bloom, *Canonul occidental*, București, Editura Univers, 1998.
43 Harold Bloom, *cp. cit.*, p. 391.
44 Deirdre Bair, *Samuel Beckett* (biographie), traduit de l'américain par Léo Dilé, chapitre XVI «*En attendant Godot*, Une merveilleuse diversion libératrice», p. 347 à 354, Paris, Éditions Fayard, 1990.
45 Deirdre Bair, *op. cit.*, pp. 347-354.
46 Katherine Waugh & Fergus Daly, *„Film' by Samuel Beckett", Film West*, vol. 20, 1995 și Alan W. Friedman, *„Samuel Beckett Meets Buster Keaton: Godeau, Film, and New York"*, în *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 51, 2009, online.
47 Harold Bloom, *cp. cit.*, p. 391.
48 *Ibidem*, p. 391.
49 *Ibidem*, p. 391.
50 *Ibidem*, p. 393.
51 Ariel Suhamy, „Samuel Beckett dans l'histoire", în *La vie des idées*, 17 septembre 2008, online.
52 Elena Gorunescu, *cp. cit.*, p. 51.
53 *Ibidem*, p. 51.
54 Pierre de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 696.
55 Ovidiu Drimba, *op. cit.*, p. 297.
56 *Ibidem*, p. 297. ■



Sorin Purcaru — *Distilatorul de oameni I*, tehnică mixtă pe hârtie

Efectul de biliard

Radu Bagdasar

Inconștientul unui creator mustește de proiecte și idei în diverse faze de evoluție. Unele dintre ele, aproape de maturitate, se găsesc imediat sub crusta separatoare a conștiinței și așteaptă un moment propice pentru a o traversa.

Efectul de biliard consistă tocmai în telescoparea unui conținut ajuns (aproape) la maturitate în psihicul profund al creatorului de către un factor exterior, cu consecințe textogene. Conținutul respectiv iese la lumină în planul conștiinței, deschide o perspectivă și inflamează imaginația scriitorului în direcția unui eventual proiect. Factorul exterior poate fi, după mărturisirile scriitorilor înșiși, un eveniment, o idee, un element de lectură, o imagine, un contact uman, până la entități aproape dematerializate precum o imagine, un miros sau un acord muzical. Impulsul exogen produce o bruscă clarificare de tipul „iluminării" sub forma unui incipit de exemplu, a unui microincipit, a unei decizii importante de natură să schimbe cursul evoluției genetice a unui text deja în lucru. El funcționează deci ca o cheie care eliberează un conținut inconștient și declanșează un proiect, impactează o personalitate sau o geneză în curs. Psihicul profund, inconștientul creatorului mustește de conținuturi în diverse stadii de evoluție printre care unele tind să atingă o anumită stare de „maturitate", dar nu în sensul rațiunii, ci în cel genetic de mugure susceptibil de a fi propus conștiinței ca o posibilitate de operă.

Una dintre formele simple, care corespunde efectului de biliard canonic - un eveniment care provoacă o monogeneză – o identificăm în biografia lui Maupassant. Întâlnirea cu scriitorul britanic Swinburne, personaj straniu și macabru, îl impresionează atât de mult pe Maupassant, foarte tânăr la vremea respectivă, încât îi va declanșa incipitul și universul morbid al *Mâinii jupuitului de viu.*

Să admitem într-un prim timp existența unui efect de biliard de detaliu, inferior monogenezei. Alexandre Dumas călătorește în Mediterana în vara anului 1842 la bordul unui vas în compania prințului Napoleon, fiu al regelui Jérôme Bonaparte. Navigând spre sud, către insula Elba, autorul *Celor Trei Muschetari*, zărește o „masă de piatră" solitară, țâșnind vertical din mare. Efectul vizual este puternic. „Această masă de piatră asemănătoare gigantului Adamastor se ridica amenințătoare în fața ambarcațiunii căreia îi lua soarele, a cărei parte superioară se aurea; puțin câte puțin umbra urca din mare și părea să gonească în fața ei acest ultim reflex al zilei care se stingea, în sfârșit raza luminoasă fu împinsă până la culmea conului, unde se opri un moment ca panașul inflamat al unui vulcan; în sfârșit, umbra, mereu ascendentă, invadă progresiv vârful, așa cum invadase baza, și insula nu mai apăru decât ca un munte cenușiu care devenea din ce în ce mai negru." (Dumas Mes Mémoires).

Dumas este impresionat de stânca cenușie, stranie, misterioasă, solitară. Imaginea și numele ei i se imprimă în memorie. *Insula Monte-Cristo* va fi titlul viitorului său roman, declară el prințului Napoleon. La Dumas, personaj care și-a trăit viața într-un galop dezlănțuit în care orice oportunitate trebuia valorizată în scris, efectul de biliard nu este rar.

Se întâmplă că, un an după acest episod, în 1843, un al doilea efect de biliard vine să se conjuge cu cel al „insulei Monte-Cristo". Aflat pentru un scurt sejur la Marsilia, Dumas răscolește în rafturile bibliotecii municipale al cărei responsabil este prietenul său Joseph Méry. Întâmplarea face să cadă peste *Memoriile Domnului d'Artagnan* de un anume Courtilz de Sandras, fost militar cu veleități literare. Cartea fusese publicată în 1700. Parcurgând câteva pagini, Dumas intuiește forța de caracter, culoarea personajului și implicit potențialul literar al memoriilor. D'Artagnan, cu numele lui întreg Charles de Batz-Castelmore d'Artagnan, de origină gasconă, promite temperament, jovialitate, aventură. Dumas împrumută cartea, pe care de altfel nu o va restitui niciodată. Ajuns la Paris, confiază *Memoriile* lui Auguste Maquet, negrul său, care intuiește și el potențialul enorm al anecdoticii și se pune imediat la lucru. Schema romanului odată realizată, Dumas își pune amprenta definitivă. Titlul: *Cei Trei Muschetari*. Succesul va fi planetar și nu se va dezminți în cele două secole care s-au scurs de atunci. Se pare chiar că, la un moment dat, *Cei trei muschetari* ar fi suplantat *Biblia*, cea mai citită carte în lume. Al doilea efect de biliard vine să-l integreze pe primul, cel de detaliu, și să transforme aceste două evenimente cuplate într-un efect de biliard canonic. O operă întreagă se datorează acestor două coincidențe. Rămâne de remarcat faptul că Dumas, dacă ar fi fost onest, ar fi trebuit să marcheze pe coperta extraordinarului roman trei nume: cel al lui Charles de Batz d'Artagnan, în fond erau memoriile lui, apoi cel al lui Auguste Maquet, căruia i se datora schema narativă de ansamblu a romanului, iar la sfârșit el însuși: Alexandre Dumas. Se pare însă că rectitudinea morală nu-l dădea afară din casă pe marele autor.

Sorin Purcaru *Zeța Apă-Canal*, oțel și alamă
44 x 67 x 93 cm

Sorin Purcaru *Instalator motorizat*
tehnică mixtă pe hârtie

Francis Ponge se află pe 11 octombrie 1960 așezat la cafeneaua pariziană Closerie des lilas alături de Ph. S.[1]. Cu două luni în urmă Ponge îi scrisese lui Ph. S. că tocmai concepuse *Le Pré*. S. îi citează Rimbaud: *Clavecinul preeriilor*. Cu toate că i-a cerut imediat să tacă, ideea clavecinului cu o vastă sferă de conotații începe să-i troteze în cap. „Pentru că într-adevăr pajiște sună ca un clavecin {intră | în opoziție cu} orgile pădurii vecine (și stâncile) și {melodia | cântecul ascuțit} continuu, arcușul (?) pârâului (sau al apei). CE SEMNIFICĂ CLAVECIN? Aceasta semnifică: claviatură (întinsă pe mai multe octave) de note *variate*, al căror timbru este mai degrabă *subțire*, pișcături de sau *percuție* pe coarde *fine* (iarbă), fărâmițări ca de *sonerii* mici și fără pedale, *scurte*: [...] mici tije și floricele, câmp variat (de la grav la ascuțit), {dezvoltare | ecloziune | scindare} de flori mici, vii și variate pe tulpini scurte și subțiri. Voci dulci. [...]" (Ponge 2002, 443).

Dacă Soupault, căci el este misteriosul S., n-ar fi menționat *Le Clavecin de Près* al lui Rimbaud, gândirea lui Ponge n-ar fi luat direcția luxurianțului câmp de asociații prezente în respectivul fragment.

Factorul exterior telescopant poate fi o persoană, o lectură deosebită, o întâmplare neașteptată, un accident care modifică ceva important în spiritul receptorului, sau combinații de acești factori. J. C. Oates (2004, 104) vede în operele predecesorilor literari puncte potențiale de inflexiune ale propriei personalități iar în ultimă analiză a propriilor opere: „Inspirația pe care un scriitor o găsește la un predecesor este în general fructul hazardului, ca alte inspirații ale vieții noastre; acești indivizi întâlniți din întâmplare care devin parte integrantă a existențelor noastre. Ne întâlnim, ne «îndrăgostim», suntem transformați. (În mod dacă nu întotdeauna permanent, cel puțin memorabil.)" (J. C. Oates 2004, 104).

Chiar dacă ulterior creatorul nu rămâne fidel conținutului impulsului inițial – cazurile lui Flaubert, Gogol... - aceasta nu schimbă nimic în faptul că evenimentul originator și energia genezei în chestiune este constituită de un factor exogen. Să amintim că ideea *Sufletelor moarte* i-a fost suflată lui Gogol de Pușkin, cea parțială a lui *Madame Bovary* i-a fost sugerată lui Flaubert de către Maxime du Camp, iar Balzac, cel mai grăbit dintre toți, prinde din zbor orice subiect ventilat de anturajul lui care i se pare promițător pentru o nuvelă sau un roman: insurecția

➲

contrarevoluționară a vandeenilor pentru *Suanii*[2], moravurile pentru *Traité de la vie élégante* sugerat de amicul Victor Ratier[3], o povestire a comisarului Grand-Besançon[4] întâlnit la familia prietenă Carraud în decembrie 1831 îi declanșează *Voyage de Paris à Java* publicat în *Revue de Paris* în noiembrie 1832, George Sand îi oferă subiectul romanului *Les Galériens ou Les Amours forcés* publicat în 1839 sub titlul *Beatrix*, pe care în fapt i-l fură fără prea multe scrupule, iar romanul *Modeste Mignon* este scris după o nuvelă trimisă de d-na Hanska[5]. Balzac însuși o recunoaște într-o scrisoare datată 23 martie 1844 care îi este adresată: „Ei bine, scumpă iubită, este *Nuvela* dv. devenită un magnific roman de o mie de ori mai frumos decât *Micii Burghezi*. Gândirea dv. venită pe aripa vântului și a poștei a înflorit în sufletul meu ca o sămânță care își găsește terenul, ca o floare care își găsește soarele." (Balzac 1899 II, 336 – 337).

Ideea *Jurnalului* (*A Writer's Diary*) ca film sincopat al genezei operei, a ceea ce crede autoarea despre sensul scrisului ei și al vieții îi este indusă Virginiei Woolf de lectura *Cuibului porumbiței* al lui Katherine Mansfield. Începând din acel moment Woolf se pune să-și consemneze opiniile în monumentalul ei jurnal.

Ideea *Demonilor* îl bântuia pe Dostoievski, bun cunoscător al societății ruse, de câtva timp, când vestea asasinării pentru insubordonare a studentului Ivanov, membru al organizației „Răzbunarea poporului" de către însuși conducătorul ei, Serghei Neciaiev, pe 21 noiembrie 1869[2], i-a precipitat intențiile și a declanșat geneza, influențându-i implicit conținutul. Ultimul roman al lui Scott Fițgerald, *Tender Is the Night*, este o transpunere personalizată a existenței tumultuoase a lui Gerald și Sara Murphy, un cuplu în carne și oase din mediile americane privilegiate pe care Fizgerald le frecventa în anii '20. Dacă nu i-ar fi întâlnit, *Tender Is the Night* n-ar fi existat.

Orologiul interior efectuează o parte din prelucrarea mentală necesară, cealaltă parte fiind sugerată de evenimentul exterior care vine să telescopeze conținutul conștient/inconștient deja prelucrat de orologiu, scoțându-l la lumină și proiectându-l în sfera preocupărilor active ale conceptorului. Freud o confirmă: „Activitatea psihică se grefează pe o impresie actuală, o ocazie din prezent care a fost în măsură de a trezi una dintre marile dorințe ale individului; plecând de la ea, el se raportează la amintirea unei experiențe anterioare [...]" (Freud 1993, 39).

Am putea numi acest gen de fecundare a unui conținut psihointelectual deja existent de către un eveniment intervenit la un moment dat diadă psihanalitică.

Ceea ce indică în principal efectul de biliard este faptul că la originea energetică a unui proiect și a momentului declanșării lui se găseste un factor exterior. După o tradiție menționată pentru prima dată la aproape un secol de la moartea Elisabetei I a Angliei, regina, mare admiratoare a lui *Falstaff*, a intuit faptul că personajele shakespeariene erau libere de orice determinism al surselor, că ar fi putut să se elibereze de cimentul unei piese și să-și continue aventura existențială dincolo de sfârșitul piesei respective. Ca atare, i-a cerut lui Shakespeare să scrie o piesă în care Falstaff ar cădea amorezat, idee care nu i-ar fi venit niciodată lui Shakespeare pentru simplul motiv că Falstaff încarna detractorul cel învetерat pe care l-a avut în viață: poetul, dramaturgul și pamfletarul Robert Green. Această augustă dorință, efect de biliard și ea, a constituit impulsul și baza conținutului *Nevestelor vesele din Windsor*. Întâmplarea seamănă cu cea trăită de Molière când Ludovic al XIV-lea s-a amestecat direct în conținutul piesei *Les Fâcheux* (Supărătorii).

Stendhal purta demult în el ideea lui *Lamiel* pe care poate nu l-ar fi început niciodată dacă o întâmplare fortuită nu i-ar fi marcat existența. Care întâmplare consistă în imaginea fugitivă a unei tinere zărite într-un omnibus parizian. Tânăra i se pare copia reală a imaginii interioare pe care și-o făcuse deja despre personajul feminin al romanului. Impulsionat de această trăire, trece de a doua zi la redactarea romanului. Moartea îl va împiedica, din păcate, ca și pe Dickens, să ducă la bun sfârșit ultimul său proiect. Interpretarea noastră, ținând cont de „spontaneitatea" scripturală a lui Stendhal, altfel spus de particularitatea că trecea la lucru când contururile romanului se profilaseră deja în spiritul său, este că aici efectul de biliard a jucat un rol minimal. Mai probabil ni se pare faptul că vederea tinerei femei a coincis cu sfârșitul perioadei de incubație a romanului iar declanșarea scriiturii era consecința imediată a acestui fapt. Pe de altă parte, dacă Stendhal n-ar fi văzut-o este posibil ca materia ajunsă la maturitate în inconștient să rămână fie și în parte îngropată în mintea lui, iar moartea autorului să intervină înainte ca Stendhal să fi adăugat vreun rând pe hârtie.

Un fenomen asemănător se întîmplă cu *Misterul lui Edwin Drood* al lui Dickens. Ca și *Lamiel*, *Misterul lui Edwin Drood* este ultimul roman al lui Dickens, ca și *Lamiel* el rămâne neterminat din cauza morții bruște a autorului și în sfârșit, ca și *Lamiel* este declanșat de un eveniment exterior. Circumstanțele genezei sunt relatate de Wilkie Collins, prieten, colaborator și rival al lui Dickens, într-un manuscris postum asupra ultimilor cinci ani din viața marelui scriitor. Putin timp înaintea morții sale, relatează Collins, Dickens este implicat într-un accident de tren care putea să-l coste viața. Cu această ocazie întâlnește un straniu personaj care va constitui modelul lui Edwin Drood. Personajul dispare iar Dickens, fantasc el însuși, se lansează în căutarea lui într-o Londră interlopă, prin străzile rău famate sau în subteranele sordide populate de marginali, hoți și criminali. Titlul romanului convine dublu situației: personajul este misterios și „evanescent". Moartea lui Dickens face însă ca romanul să rămână neterminat.

Sorin Purcaru — *Clopotăreasa holotropică*, oțel inoxidabil, 31 x 26 x2 5 cm

Referinte bibliografice

Balzac, H. de (1899), *Lettres à l'Etrangère. Oeuvres posthumes*, I (1833 – 1842), Paris: Calman-Lévy, Editeur.

Dumas, Alexandre (1989), *Mes Mémoires*, 2 vol., Paris: Gallimard.

Freud, Sigmund (1993), „Le créateur littéraire et la fantaisie", în *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris: Hatier.

Oates, Joyce Carol (2004) *La Foi d'un écrivain*, Paris : Editions Philippe Rey.

Ponge, Francis (2002), La Fabrique du Pré, în *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.

Note

1 Probabil Philippe Soupault.

2 Scrisoare baronului de Pommereul du 1er sept. 1828.

3 Scrisoare lui Victor Ratier du 21 juillet 1930.

4 Comisarul locuise multă vreme în extremul orient (Balzac>Zulma Carraud din 2 iulie (1832).

5 Scrisoare către d-na Hanska, Passy, joi 21 și sâmbătă 23 martie 1844. (Balzac 1899 II : 336)

■

Caietele cârne sau ora de amintire

Nicolae Iliescu

Nicolae Iliescu

O simplitate atât de complexă și de resemnată străbătea năstrușnic începutul de zi. Care avea o lumină provizorie nejustificată. Ghemul cald al vieții particulare.

Ozon Viorescu, personaj cu posibil rol sedativ. Meserie: incertă, continuator, sinonimist, rebusist, legendă foto. Se reconciliază permanent cu generalul uman. Iubirea continuă să-i funcționeze la parametri normali. Are o protuberanță dormitivă precum și bosa stupidității moderate. Umblă haihui, năuc, zăpăcit în bătaia puștii dar, deși duce o viață neconvențională, are totuși obiceiuri coerente. Nu închide geamul și nu uită să tragă apa după folosire. Chiar dacă nu-l cheamă Dominic, poate pleca oricând.

Numele firește că nu oferă informații precise dar nu-l exclude din rândul suspecților. Sau al eventualelor victime. Dacă nu era soțul Dorotheii atunci cine era?

Ei bine, era bănuit de-un calm imperturbabil. Aflăm apoi că are 66 de ani, dublul vârstei cristice și plinul vârstei critice și de asemenea n-are deloc cazier. Parcă îl deranjează asta, dar are familie. Stai aici, personajule, și regândește-te bine! Are și ticăloșia treptele ei!

Pandemie. Primul lucru adus este exilul. Destabilizarea echilibrului pentru o perioadă. Senzația de deteriorare. Cerința de a ne împăca de minune cu Timpul. Prizonierii și exilații trăiesc cu o memorie care nu le folosește la nimic. Exilul acasă.

De scris „Memorii speciale, nevropate, uitate, regăsite, inutile, carnivore, tatuate, în sânge, dospite, ponderate, domestice". Identitate mică în spații mici. Ideograme simbolice și strategii narative. Angoasă în urbe. Urbanitatea fricii. Minte bicamerală. Spațiu de fugă. Phren, capacitatea cilindrică a intelectului; nous, spiritul cercetăreț; thymos, pasiunea exploratorie. Pesto de arance, capere, ulei de măsline. Defectul Dunning-Krueger. Conștiința - o mică parte a activității mentale; inconștiența - partea majoră, ghidurile și ghizdurile vieții. Dublul protuberant. Să simți zilnic și incontinent infinitul la purtător.

Sorin Purcaru *Icar*
oțel inoxidabil, 120 x 60 x 74 cm

Te trezești în fiecare dimineață și vrei să scrii lucrurile esențiale. Îți amintești de ai tăi, de viața ta, de obiectele ce te înconjoară, care te înconjurau în copilărie și în tinerețe, încerci miresme, mirosuri și îți dai seama, realizezi, cât de mult timp ai pierdut. Ai fi vrut să faci altceva, să îmbraci o altă existență, să fi făcut alte alegeri, alte școli, să fi ales altă meserie, altă viață și operă, altă tăcere, altă mansardă dar cu cât stai și te analizezi mai mult, cu atât înțelegi că singura existență normală, singura alegere serioasă este asta pe care ți-ai provocat-o și pe care ți-o achiți acum protocolar.

Astăzi, modele și modelele sunt efemere. Dar și evenimentele importante se anticipează devreme (vezi Serbarea Crăciunului, care începe din noiembrie!).

Memoria *consumă* și *filtrează*. Toate noile descoperiri sunt ascunse în ea. Nu trebuie să renunți la nimic! Bibliotecile → bibelouri, camere frigorifice. Biblioteca înseamnă *stocare* și *relație, fotografie* și *reconstituire*.

Cartea, lectura reconstituiau istoria umanității. Volumina Régis Debray se întreabă ce s-ar fi întâmplat dacă grecii și romanii nu ar fi fost carnivori (și ar fi fost, deci, vegetarieni): nu ar fi despăturit pergamentul!

Zeul de apă. Heron din Alexandria – inventar de jucării. Kircher Athanasius – Arca lui Noe. Turnis Babel. Oedipos aegyptiacus ... „Era gia l'ora che volga il disir" – Dante. Raimondo di Sangro. Latina este o limbă de scris pe piatră. Germana – de vorbit în picioare, în poziție de drepți. Engleza - o hămăială.

Se zice că provenim direct, suntem descendenți direct din Firmament, asta deși nu cunoaștem pe nimeni mai vechi decât pe bunicul. Sau pe străbunicul. Bunul, cum zic ardelenii. Am impresia că și oltenii, în piață! Bunicul și bunica, de Delavrancea.

La început m-am bărbierit cu un aparat electric, Caler. Apoi, într-o vară, mi-am cumpărat de la Tutungerie sau Drogherie o trusă specială. Așa se numeau ele: tutungerie, drogherie, trusă. Trusa de sinucis. După terminarea facultății am cumpărat cu două sute de lei un aparat sofisticat de la Florin Călinescu. Pe vremea aceea se foloseau lamele – am făcut și colecție. Ca și de lame de chewing-cum, ciungă pe românește.

A venit apoi vremea „bicurilor", cu o lamă, apoi a rezervelor de diferite tipuri, au dispărut lamele, propriu-zis, au apărut rezervele cu două, cu trei, cu patru și cu cinci lame, precum vitezele! De mâine îmi las barbă!

Privită pe furiș, Realitatea nu dădea drumul amiezii, o ținea în acvariu, cu spatele. Îl chema de fapt Natural Petrache și ce vreți, trebuie să vă trag aici o poveste și vă înșir istorii contrafăcute? Stătea la etajul cinci, cum ieși din lift, la dreapta. Soție, copil, cu precădere fată. Măritată, cu un copil și aia. Divorțată. Declic metalic, urmat de vorbele „sensibilitatea și ingenuitatea despărțirii". Necazuri și cazuri simple, dar grave. Pauză. Urmează timpul concav.

Despre tramvai. Este cel mai nobil mijloc de transport al Bucureștiului. Bucurescilor. Al bucureșteanului cinstit. Metroul este o mizerie, dar deși o știm cu toții, este cel mai util. Autobuzele și troleibuzele sunt scârboase, umede, soioase.

Vorbirea este o plăsmuire artistică (K. Vossler – Din lumea romanică). Regulile și uzanțele nu produc și nu realizează nimic. Ele nu „evoluează", nu se „rafinează", se întâmplă să se schimbe (Ibidem).

O adevărată isterie bolnăvicioasă unde victima nu se lasă iubită fără să riposteze, suportă agresivitatea activ și se manifestă lăuntric. Suburbia literaturii. Suburbia metafizică. Străzi. Metafizica străzii. Educație Metafizică și Sport. Tangoul → „un gând trist care se dansează". Discepolo. „Scriitorul trebuie să fie în permanentă stare de alertă". Sabato: „Între scris și sânge", frumos titlu, o carte-convorbire cu un bou, Carlos Catania, care se bagă în seamă.

Hegel – filosoful oficial al Statului absolutist prusac și posac.

Am postat un mesaj pe facebook despre moartea motănelului nostru, Ron-Ron Dugarry, care „s-a dus să se ghemuiască în aburul amintirii" și până când am fost anunțat că postarea s-a făcut cu succes au trecut câteva clipe, ca un mic omagiu. Îi fusese rău toată ziua, vomase numai lichid, numai apă, a mieunat înduioșător, apoi din ce în ce mai stins, ochii i-au devenit sticloși, s-a zbătut nițel, a răsuflat din ce în ce mai stins și apoi gata. Roneață!

Te trezești câteodată, te scoli din somn după un vis agitat: se făcea că trăgeai cu pistolul în niște agresori. Deseori te gândești, în vis, să-ți cumperi așa ceva. Freud?

„Pe căi lipsite de primejdii îi trimiți numai pe cei slabi". H. Hesse. „Mă duc să învăț rolul Antigonei" – replica din Romulus cel Mare, de Dürrenmatt. „Deși inutil, peisajul liniștea nervii".

Zis și făcut. Aerul rece al dimineții. Apoi acoperișurile umede, grădina, trandafirii, ierburile. Te speli pe dinți, pe ochi, ieși din baie, aprinzi aragazul, torni cafeaua, mierea de albine, așezi farfurioara pe birou și-ți controlezi mail-urile și facebook-ul. Îți torni câteva picături de lacrimi artificiale, tragi alte câteva pufuri de biorinil pe nări, îți pui ochelarii și începi lucrul. Adică scris-cititul. O dimineață de viață sau o viață de dimineață. Poposește apoi durerea de genunchi. Lumea simplă, primitivă, a simțurilor, deșteaptă o alta, ordonată, suprapusă, a spiritului. Deși te doare genunchiul, deschizi cărți, citești, subliniezi, revii, notezi, adnotezi.

Trăim într-un amurg cultural, într-un început de veac fără proiecte de anvergură. Cultura și-a pierdut privilegiul – obligată să bâjbâie, să orbecăie în economia de piață. Producerea, achiziția și transportul de cultură se fac la kilogram și la preț de dumping. Clasele sociale nu se definesc prin nivelul resurselor și prin câștig, ci prin condițiile de existență și de muncă. Au dispărut muncitorii, artizanii, meșteșugarii, breslele. Orașul era un privilegiu, acum el adăpostește o clasă pauperizată, educată. Clasa medie este clasa utilitară.

Suflete încărnate. Coborâre în ego. Explorarea inconștientului. Absența Logicii. Comunicarea este dimensiunea metafizică a sexului. Lumea ca peisaj.

Ca și la desen, și în proză trebuie să știi să faci un pom, un an, un cal. Pomul înalt, înfipt în pământ, cu crengi și cu frunze boante și prăfuite, cu foșnete de ciocănitoare și cu un miros dulceag și verde stins, pe alocuri roșiatic. Un om care parchează o mașină mică, alta cu număr de Ilfov, un om nici mare, nici mic, potrivit, îmbrăcat în niște pantaloni albaștri de doc și o geacă gri, de fâș. Pe dedesubt un tricou, un polo Armani, albastru închis. Geaca gri, un gri șoricesc. Un altul înfofolit în combinezonul ăla, de pandemie.

Adevărata dragoste se găsește în cantitate mai mică decât însuși geniul. Chiar mai puțin decât sfințenia. Iar prietenia adevărată, prietenia în stare pură se găsește și mai puțin decât iubirea. Nu-i oricine făcut nici pentru presiuni, nici pentru a fi dăltuit în statuie.

Realitatea ca un magazin cu utilaje, raioane, etalaje. Istoria la fel. Creștinismul a descoperit valoarea infinitului. Și a celui mare, și a celui mic. Grecii și romani. De meditat asupra relațiilor dintre ei. Semnul moale și semnul tare. Moliciunea și armata. America de azi vrea să fie Roma de ieri. Unii au luat toată mitologia și filosofia greacă. Ăștialalți, umorul idiș și l-au dus la Hollywood, unde e cald și bine și se filosofează cu haz!

Zeul vântului moțăie printre frunze. O pâslă albă de liniște mocnește peste oraș. Bine, e și seară și viitorul pare ordonat în case de fier. Fichet.

Acum e șase dimineața. Începe gândul de cafea, după cum vă spuneam. Se îndreaptă gândul spre o cafea fierbinte. Ciudat sentiment de nostalgie amestecată cu duioșie și puțină furie când începi să arunci lucrurile vechi dintr-o casă. Mobilele, cârpele, peticele, uneori cărțile. Pleacă împreună cu ele o cantitate de Timp, o parte de viață.

Depozitul de amintiri posace. Titlu? Memorii de zi și de noapte. Memorii inutile cu surprize, de unică folosință, de folosință îndelungată. Amintiri sculptate.

Aerul s-a umplut brusc de petice de cuvinte. Cerul se învelește cu un pled grosolan de nori. Nori soioși, cu ochii mici de animal de pradă. În ambiția portului, digul se clatină.

Când nu mai ai părinți, nu mai ai chiar pe nimeni. N-ai cui te plânge, n-ai pe cine întreba „cine stătea la șapte"? Copilăria a devenit parcă un azbest. Totuși, trebuie să iei partea bună din viață, bucuriile, nu tristețile. Să-ți faci o meserie din a trăi frumos. Să visezi colorat. Fotosferă. Cromosferă. Dar cum o fi să visezi simfonii? Te scoli din somn ca să scrii cartea vieții și abia încropești un rând. Hai două. Stai ca prostul asupra foii albe și nu-ți vine nimic în cap. Îți cauți amintirile și le numeri, ca la box, le scotocești, le socotești, le ștergi de praf. Încerci să le revezi și să le adaugi. De pildă, am zugrăvit la ai mei relativ repede, cam în trei săptămâni. O echipă de oameni oarecum serioși. Am recondiționat lemnăria, am vopsit totul, am lustruit parchetul, am remobilat bucătăria, am aruncat multe lucruri de prisos. Apoi au dispărut lădița cu scule de pe balcon, lădiță adunată cu grijă de bietul taică-meu, și jocul de table. Caseta de bijuterii a mamei. Oare toate familiile au așa ceva? Și ce conține ea? Un prieten îmi spunea într-o seară că are peste șaizeci de ceasuri, eu n-am atâtea, doar cămăși și cravate poate, chiar peste sută. Ceasuri doar o duzină, n-am mai multe. Tatăl meu, săracul, râdea de mine: „tu, dacă ai doi lei, de-un leu îți cumperi o carte și de altul îți iei o cămașă".

„Slăbiciunea îl face pe om foarte periculos". Nu e loc într-un singur pat și pentru mine și pentru tine și pentru frica ta.

Dragă mamă și dragă tată, de când ați plecat voi am început să țin și eu, așa cum m-ați învățat și cum nu v-am ascultat niciodată, un caiet de socoteli. Din ceea ce ne-ați lăsat am zugrăvit casa, am paluxat parchetul, am reparat tocăria, am vopsit lemnul organizând altfel spațiul. Am schimbat bucătăria, am deschis ușa dinspre sufragerie spre balcon, am pus geamurile sparte sau crăpate. Între timp am și închiriat apartamentul printr-o agenție. După puțin timp am renunțat. „Chiria e chelie", după cum spuneați. Și pentru proprietari și pentru chiriași. Vreau din vară să punem centrală, să zugrăvim și dacă ne-o ajuta Dumnezeu vom și zugrăvi. După o perioadă fără salariu – mai bine de doi ani, cam cât a stat bietul tată la noi – Mihaela a obținut un post de secretară la Uniunea Arhitecților unde a dat de-o dobitoacă. Nu e cine știe ce, dar își completează anii de pensie. Am ajuns să ne gândim și noi la așa ceva. Mai țineți minte ceasul ăla de masă, Molnia, pe care l-a cumpărat mama de la niște basarabence în fața magazinului Victoria? Ăla care se întoarce la săptămână? Ei bine, uitam să-l întorc, tot îi spuneam tatii că ba îl întoarcem sâmbăta, ba duminica și tot uitam. Astăzi, de ziua Mihaelei, mi-am amintit și l-am întors. Trebuie să spun cinstit că începe să-mi fie dor de voi. Încă nu am uitat cum arătați, cum vă erau trăsăturile, glasul. Ne certam aproape zilnic și ne împăcam la fel de des. Și acum îmi pare nespus de rău și cred că nu mi-am cerut iertare destul. Până la dumneavoastră, cărora nu v-am spus niciodată „tu", ci „dumneata", nu știam ce înseamnă moartea. De fapt nici nu mă gândeam, nici nu o luam în calcul. Nu mă gândeam chiar ca Barret, armeanul cel pe care vi l-am prezentat, armean născut în Cipru și trăit la Antibes, lângă Nisa, care îmi spunea că ține atât de mult la ai săi încât își dorește să moară înaintea lor. Viața e, orice s-ar spune, „o livadă frumoasă".

■

Sorin Purcaru *Vreau să zbor*, oțel inoxidabil
71 x 46,5 x 13,5 cm

Sorin Purcaru *Heruvim*
bronz, 15 x 55 x 20 cm

Omul din Ur

Dorin Gabriel Tilinca

„Si le plantes ne sont que d`anciens cailloux morts
Dont naquit tout à coup une occulte semence,
Les malades que nous sommes seraient alors
Des hommes déjà morts en qui le dieu commence!"[1]
Georges Rodenbach -
Les maladies aux fenêtres
(Les Vies Encloses)

I.

Uneori, zăgazurile inimii
e atît de greu să le stăpînești
încît rupte se `nclină toate întruchipările
unor cuminți plăsmuiri
și tainic, în larg, înfiorată regăsește
chemarea nestăpînitelor voci.

Dar ceea ce aprig
și totuși atît de blajin se-mplinește
precum pe obrajii unui trandafir
lumina rotunjește o picătură de rouă,
iar laurul sortit glorioasei frunți
poartă în el tăcut, dar știutor, otrava,
toate acestea nu sunt oare vrerea
unei atotcuprinzătoare armonii?

E multă vreme de cînd marea
își aruncă pe nisip necruțătoarele valuri
iar păsări albe cu țipăt sălbatec și liber
adie puternice aripi din zare în zare.
Un fulger șovăielnic se-mpiedică uneori
de cîte-o coloană ori ancoră ascunse-n nisip;
Dar pecetea uitării cine ar putea să o rupă?
Căci tot ce neted străluce-n lumină
ca piatra coloanei, sau aspru ca fierul
cuprins de rugină, se-ascunde-n adînc
sub zîmbitoare, părelnice straturi.

Chiar dac` un sfinx ne privește
cu surîsul veșniciei
străjuind somnul ascuns în piramidă,
ce ar putea el din nemurirea lui
să ne spună?
Dar atuci un pas pe nisipul plajei
e doar un pas
și urma lui atît de tragic spulberată
ne-nvăluie auzul cu suspine
la vreun ospăț cînd vinul curge lin
cînd viața cu ademenirea tainei
adînc tresare în privirea mirilor
în jocul lor de-a moartea-n patul nunții
cînd sîngele potopul își petrece
deplin ascunselor unghere ale fiirii.
Căci ei doar una sunt în așteptarea tainei
sub care moartea îi îndeamnă să surîdă.

Ș-atunci nici piatra și nici fierul
răspuns nu vor putea să dea
ascunselor tărîmuri. Decît poate
corăbiile pornite-n larg
să ducă pe tot pustiul mării
un dor neînțeles. Pămînt. Necunoscut.
Să cauți un pămînt pe care
să-l poți lumina în inimă și-n cuget...

Dar, vai! la botez sub jucăușe flăcări împăcați
chiar lîngă pîntecoasa amforă și închinînd mereu
copilul voi îl sortiți nemuririi.
Iar drumul prin noapte vă apare atît de lin
precum plumbul topit în ulcioarele ursitoarelor.
Căci străină și îndepărtată e moartea pruncului
cînd se naște. Vedem în el doar viață,
creștere, adaos... Într-un fel
nutrim tainic speranța că s-a născut
Izbăvitorul și astfel în fiecare naștere

Sorin Purcaru *Gânduri,* tehnică mixtă pe hârtie

se-adună un miracol
cînd toate `mbătrînesc necontenit și se uzează.

Dar nici chiar propria moarte nu o putem gîndi
și nici pe cei dragi, surîzîndu-ne,
nu-i putem vedea într-o rupere a timpului -
plecați.
Doar ceea ce s-a săvîrșit ne aparține atît de
limpede
încît îndoiala se-ngeamănă cu teama.

Nu poți îndulci soarta acolo unde nu e destin!
Precum îndrăgostiții, cînd se pătrund,
ei mai aprig se caută pe sine înapoia celuilalt
dincolo, în altceva, întruchipare sau
frîntură de gînd mereu în abandon
ori în tainică, uluitoare neatingere,
noi părăsim plăsmuiri și lucruri
ce le-am dorit cîndva și le lăsăm
neatinse - decoruri stranii în vastul orizont.
Și totuși, nici gustul amar al fructului dobîndit
nu ne-mpiedică a urzi
a dori de-a pururi în mers
Nerostitul.

Sorin Purcaru *Floare*, tehnică mixtă pe hârtie

II.

Un zvon din adîncuri blajin înfioară
cîmpiile fiirii.
Cît de molcom se revarsă lumina
între orizonturile patriei
în fiecare dimineață
dezvăluind fantoșe sumbre de tăinuitori
ce însoțesc, otrăvitor, pămîntul.

O, dacă vreun plăpînd, cu toată împuținata lui
vlagă,
s-ar opinti ca un arc de stele pe boltă
atunci voi, oameni, în răsuflarea tăiată a uimirii
nu v-ar durea înfiorarea acestui gest?
Dar odată plecat, nu-l mai cunoașteți.
Și gîndul cînd zboară se pierde undeva
precum zeul unui templu păgîn
năpădit de buruieni și de uitare
își lasă urma în legende
aproape travestit.
Un frig stelar, albastru-oxidat
ne-ntîmpină în hibernala seară

clopotul cheamă-n crepuscul sîngeriu...
și colcăie nevăzute dureri
plasmă dospind într-un foc mai năvalnic.
Sub stelele nopții - glugile pelerinilor
negre talazuri mișunînd prin văi nesfîrșite
adormitoarea neliniște colindînd pupilele speciei
schelete năruite pe drum
cîntec albastru gravitînd în ochiul dimineții
o pasăre moartă învăluie soarele
noapte a lumii - eternă zi.

Cum ai putea să ignori infinitul din ochi
cînd lacuri tăioase albăstresc privirile îngerilor?
Pelegrini fără somn adulmecă spuma valurilor
eterna, amăgitoarea lor melopee,
destinele străvechilor corăbii...

Precum un trandafir nu în petale
ci în adînc își soarbe nemărginirea
dincolo de parfum și de-atingeri
astfel tresaltă prin ochii uimiți
sălbăticiuni de gheață, astrale giuvaere
în țara tenebrelor.

Din inimă crește precum un izvor
de lavă incandescentă care
solilidificîndu-se aidoma unui gînd
vălurind spre orizont
naște arbori casanți, contorsionate ramuri
baobabi de topaz pe sub care domol
se pierde singuraticul
plăpînd mistuit de boli într-un regat
spre Niciunde...

> Priviri lucitoare se-nfig într-un vis boreal
> Delirant mistuite de febră
> O febră a peregrinării pe sub cerul de gheață
> Pe marea cenușie cu sclipiri de metal.

Labirint al rostirii prin munte de os
neîncetat răsuflă prin văi nesfîrșite
și pipăie domol întruchipări și fapte
dezvăluitoare dar tainică numire de zei.

Atunci cînd numai neliniștea ne separă
de fumuriul din privirea animalului
amfiteatre de ochi împietriți
afirmă mereu cîte un drum al adevărului.

Stăpîn e călătorul în casa doamnei în negru
ce zilnic ghicește în jocul cu oase lustruite
întruchipări, destine, tainice metamorfoze
clinchetul candelabrului în vîntul serii
fructele fericirii din copacul sfînt...
Dar uneori, rătăcitor în cîmpia solară
cu buze crăpate de crudul sărut al nisipului
de privirea-nchistată a rocii:
chip învins lîngă zidul leprozeriei
pămînt bolnav respirînd agonic
imensitatea.

Ce ochi suitori din străbuni
cutează a privi toate acestea?
Cum cîntecul nu nouă, ci unei matrici
răscolește al sîngelui tumult în adîncuri
sau ca o ploaie măruntă
așterne pe suflet melancolia,
noi vedem răsfrînt prin rădăcini, știutori:

> Wir stammen doch aus einem echten
> Urmensch
> Der ständig tritt bei uns in Gegenwart[2]

Sorin Purcaru — *Sămânța*, tehnică mixtă pe hârtie

Iar acolo unde lumea-ntr-o strălucire
își dezvăluie inefabilul
degete sacre ni se lasă pe pleoape
căci semnele acestea
precum chipuri de palizi străbuni
nu le poți descrie, ci doar mîngîia
cu un gînd atît de curat
încît temple pot ele să-ți fie, ocrotitoare.

De ce clipa mereu vrei să o storci
de mai mult și mai mult
cînd ea se închide?
Precum în arene la lupta cu tauri
sau la o iubită care zglobiu te refuză
în gesturi măreție vrei să-ți îngropi nefericirea,
sau ca mai sus, amăgind mereu publicul
cu isprăvi ce te dor în sufletul îngrozit,
tu însuți mai tragic îți duci
rătăcirea prin timp.
Clipa însă doar acolo te prinde
mai pur unde ești. Și mai tainic
decît propria ta fire încît
dacă nu bagi de seamă
fulgerător se scurg toate veșniciile
deschise în ea.

III.

Cîteodată, întorcîndu-ne spre larg,
am putea chiar moartea senini să o privim
atît de sigur ne ocrotește necuprinsul
căci doar în pavăza restriștii noi suntem.
Asemenea lui Odysseu
ce cu șiretenie-și ducea povara faptelor
cu gîndul că destinul nu e decît
desăvîrșirea unui tainic drum
ce dintru început se află-n tine
și cu statornicie-ndeamnă
spre împlinirea unei ființe.
Chiar dacă mergi cîntînd și temător
nu vei putea să rătăcești cărarea
numai să stărui într-un gînd neabătut
căci doar mereu va străluci
la capăt
de neclintit - Ithaka.

Dar noi prea ades făurim
din undirea tăcută-a durerii
din cernirea stinsă a bolilor
sau chiar tusea-nveninată a morții
o tainică adiere spre ființe.
Rostitoare. Înclinînd spre tot ce-i ascuns
făptura ne-o desprindem de tot ce răsare
în tinda vizibilelor întrupări
și cu răsuflarea încă tăiată
pătrundem cu pleoape lăsate
semnele sacre prin care lumea
mai pur în al ei mers ne-ncifrează.

Căci vine un timp cînd ne abandonăm
unui atît de tainic joc ce mereu ne ademenește
asemenea unui vis în prospețimea dimineții...
Poate că totuși aceasta va fi ziua
unei trăiri depline. Și iarăși ne îndeamnă
o palidă suflare către lume
în acel vaier în care tăcuți dispărem
și ne topim încet în asfințituri
în mîini cu cîte-o piatră ori straniu animal
străbatem lenta descompunere în focul nopții...

Dar poate că totuși vom țîșni ca un izvor
care înnebunit de lumină, atît de beat și uimit
de soare se apără, închide ochii, surîde,
învolburînd tremurător oglinda undei.
Apoi, pe sub arcuite sălcii, printre pietre
domol se scurge croindu-și făgaș
mai departe.

Note

1 „Dacă plantele nu sunt decît vechi pietricele moarte
Din care spontan ia naștere o sămînță nevăzută,
Bolnavul din noi nu ar fi atunci decît
un om deja mort în care se ivește zeul!"

2 Provenim dintr-un veritabil om originar
Ce mereu ne vizitează, pășind în cotidian.

■

Reprezentanți de seamă ai exilului românesc. Eugen Drăguțescu

Ani Bradea

Sorin Purcaru *Copacul,* bronz, 63 x 51 x 18 cm

În ultimii ani (cu precădere în cei pandemici) s-a putut observa prezența constantă în producțiile editoriale de la noi a lucrărilor de cercetare dedicate exilului românesc, semnate de Crisula Ștefănescu[1]. Fost cercetător-analist în cadrul Institutului de Cercetare al Europei Libere, ulterior redactor al acestui post de radio, scriitoare de asemenea, Crisula Ștefănescu a adunat în mai multe volume creații, comentarii, corespondențe, convorbiri și alte texte documentare de mare importanță pentru reconstituirea sau completarea portretelor culturale ale unor personalități românești care au trăit și au creat în afara granițelor României. Mulți dintre cei la care fac referire aceste cărți sunt aproape necunoscuți în țară (se știe foarte bine că în perioada comunistă astfel de autori erau puși la index, operele lor fiind scoase din circuitul cultural, ulterior căderii comunismului munca de repunere a lor în drepturi fiind destul de greoaie). Surprinzător este să aflăm că ei au beneficiat de recunoaștere internațională, fiind mult mai prezenți în cultura țărilor de adopție, în cultura mondială în general, decât în propria lor țară, chiar dacă au păstrat un contact nemijlocit cu aceasta prin însăși opera lor. Un astfel de exemplu este pictorul și graficianul Eugen Drăguțescu, a cărui „repatriere" culturală[2] s-a încercat destul de timid, practic el fiind aproape necunoscut lumii artistice românești, cu excepția unor colecționari.

Pornind de la o corespondență purtată între George Ciorănescu[3], Alexandru Ciorănescu[4] și Eugen Drăguțescu, Crisula Ștefănescu își propune în volumul *Eugen Drăguțescu. Generozitatea talentului*[5], apărut în 2021, în Colecția *Cărțile exilului* a Editurii Aius din Craiova, alcătuirea unui crochiu din cuvinte, deopotrivă a omului și a artistului (în special în calitatea lui de ilustrator de carte). De altfel, fondul de scrisori Ciorănescu, la care autoarea are acces[6], va constitui baza câtorva dintre volumele apărute recent, alcătuite și îngrijite de neobosita cercetătoare.

Pentru cititorii prea puțin familiarizați cu biografia artistului, se cuvine o scurtă trecere în revistă a acesteia. Eugen Drăguțescu s-a născut la 19 mai 1914 în Iași. A urmat, în perioada 1932-1938, cursurile Academiei de Belle-arte din București, unde i-a avut profesori, printre alții, pe Francisc Șirato, Cecilia Cuțescu-Storck, Oscar Han, Jean Al. Steriadi. În 1939 câștigă un concurs a cărui miză era o bursă de studii în Italia, la Accademia di Romania. Lucrează pentru trei ani în Olanda (unde își va cunoaște și soția), apoi se întoarce în Italia și rămâne să locuiască, în perioada 1950-1959 la Assisi. Orașul Sfântului Francisc își va pune puternic amprenta asupra vieții și creației sale. Ulterior se stabilește la Roma, unde va rămâne până la sfârșitul vieții, la 30 martie 1993. De-a lungul vremii i s-au decernat multe premii prestigioase, a călătorit și a avut expoziții în toată lumea. Opera sa vastă cuprinde numeroase desene care au însoțit operelor unor scriitori, în special clasici (Shakespeare[7], mai ales), albume dedicate unor orașe pe care le-a iubit în mod deosebit (Assisi[8], Roma), portrete ale unor personalități culturale ale vremii (printre care prietenul său, scriitorul Giuseppe Ungaretti, căruia îi dedică o serie întreagă și mai multe expoziții), lucrări de șevalet, etc.

Scrisorile cuprinse în volumul alcătuit de Crisula Ștefănescu vizează în mod deosebit corespondența dintre George Ciorănescu și Eugen Drăguțescu, pe marginea propunerii primului de a-i fi ilustrat de către cel de-al doilea un volum cu traduceri din Shakespeare: „Anul trecut s-au împlinit 400 de ani de la nașterea lui Shakespeare, care știu că a exercitat o mare atracție pentru Dvoastră. Ca un modest omagiu [...] am tradus în românește 20 de poeme din ciclul shakespearian *The Passionate Pilgrim*. [...] Tipăritura amintită ar câștiga mult în valoare dacă ar putea să se bucure de alesul concurs al condeiului inspirat al Dvoastră, constând în 2-4 desene pentru ilustrarea plachetei" (George Ciorănescu, München, 2 ianuarie 1965); (p.12). Dorindu-și tipărirea unor cărți-obiecte de artă, George Ciorănescu, după cum spune Crisula Ștefănescu în *Cuvânt înainte*, „a publicat unele dintre cele mai frumoase cărți din exil, acordând o atenție deosebită tuturor detaliilor, de la ilustrațiile volumelor sale până la format și hârtie. A apelat la artiști plastici prestigioși, cu care a colaborat îndeaproape, cerându-le părerea și sfatul pentru aproape fiecare pas pe care-l făcea. Se consulta asupra calității și culorii hârtiei, a numărului de exemplare, a plasării desenelor și vignetelor. Iar corespondența cu Eugen Drăguțescu ilustrează poate cel mai bine acest proces complicat, întortocheat, dar atât de plin de satisfacții, al publicării unei cărți" (p.8). În acest context, intră în corespondență și celălalt frate Ciorănescu, Alexandru Ciorănescu, aflat în Insulele Canare, acolo unde, sub supravegherea sa, va fi tipărită cartea cu traducerile shakespeariene în condiții de lux. Impresionat de calitatea desenelor trimise pentru tipografie, acesta îi va scrie artistului, la 15 mai 1965: „Desenele Dtale nu mi-au plăcut numai mie, ci și directorului atelierului unde le-am dat. Acest director e un prieten cu care suntem pe cale de a inaugura o colecție de clasici spanioli, prezentată în texte îngrijite, de un format și aspect asemănător cu al colecției *Mondadori* (cărțile clasice legate în piele) sau *Pleiade* de la Gallimard. Numai că noi ne gândim să le ilustrăm; și, de acord cu zisul director, te rog să ne spui dacă te-ar interesa să colaborezi cu noi" (p.23). Din păcate, scrisorile care urmează dezvăluie un eșec al acestui plan, la scurt timp de la demararea lui, din pricina unor probleme economice care vor duce la falimentul tipografiei, iar desenele trimise nu vor putea fi recuperate, spre supărarea vehement exprimată a artistului. Placheta cu *Sonetele* lui Shakespeare însă va fi un succes, după cum spune traducătorul și semnatarul ediției, George Ciorănescu, într-o misivă expediată lui Drăguțescu, datată 15 noiembrie 1965, din Santa Cruz de Tenerife, unde se afla în vacanță, dar și pentru a urmări procesul tipăririi: „Personal sunt mulțumit de felul în care se prezintă tipăritura, care va fi cu siguranță cea mai elegantă publicație românească din exil și chiar una dintre cele mai frumoase tipărituri românești în general" (p.26). După apariția cărții și a primirii celor 10 exemplare cu titlu de autor, E. Drăguțescu îi scria lui G. Ciorănescu, din Roma, la 22 ianuarie 1966: „Eu am împrăștiat nițel cele 10 volume primite și pentru care mulțumesc mult. Le împrăștiez însă cât mai bine ca să culegem ceva articole în presa italiană ce le voi trimite și matale de îndată ce vor apare. Sunt prea puține exemplarele ca să fie date în... case moarte!" (p.30). Recunosc, această expresie, „case moarte", este o metaforă pe care n-am putut rezista să nu o citez.

A doua parte a volumului îngrijit de Crisula Ștefănescu cuprinde impresiile lui Eugen Drăguțescu despre Constantin Brâncuși, pe care l-a vizitat în atelierul său din Paris, amintiri care au fost difuzate în cadrul emisiunii realizate de George Ciorănescu la Europa Liberă, *WESTERN CULTURE*, din data de 27 iunie 1965. Cele patru relatări, ale tot atâtor vizite în atelierul Maestrului, au fost transcrise de către autoarea volumului cu mențiunea „N-am putut afla dacă evocarea lui Constantin Brâncuși de către Eugen Drăguțescu a mai fost tipărită vreodată. M-am gândit însă că, dacă a mai fost

➲

publicată cândva, mai bine să apară de două ori decât niciodată și să se piardă ca atâtea alte documente valoroase ale exilului românesc" (p.10). Sunt multe detalii emoționante care creionează portretul marelui sculptor în viziunea unui tânăr artist, cum era la acel moment E. Drăguțescu, dar parcă acele sfaturi pe care Maestrul i le dă mai tânărului confrate, la cea de-a doua întâlnire a lor, sunt de departe cele mai tulburătoare: „Trebuie să muncești mult, mult de tot. Să-ți arăți ție în primul rând, și numai după aceea altora, că în tine e ceva, că ai ceva de spus. [...] Să suferi, să suferi, numai suferința îți va da forță! [...] Iubește pe Dumnezeu, să iubești mult pe Dumnezeu. Tu trebuie să-l iubești cu această credință că dacă cineva vreodată îți întinde o bucată de pâine otrăvită, în clipa în care o primești, ea e purificată de Dumnezeu și tu ai să mănânci pâine adevărată și bună" (p.85).

După moartea lui Drăguțescu, în 1993 la Roma, evocările în țară ale personalității sale artistice apar greu. Un an mai târziu, la Craiova, se deschidea în memoria sa o expoziție grafică, iar în 1998, la Muzeul Național de Artă al României, se lansa o expoziție retrospectivă cu lucrări din patrimoniul românesc, însoțită de un album. Au urmat alte câteva recunoașteri, menționate în trimiterile din text la notele de subsol. Străinii însă au conștientizat și deplâns mai devreme pierderea culturală survenită odată cu moartea artistului. Astfel, la 17 mai 1993, Giuseppe Selvaggi publica un articol în *Il Giornale d Italia* intitulat „Dragutescu: bellezza e genio del disegno", iar în 1995, la Bologna, la *Sala del Silenzio*, avea să fie deschisă, post mortem, o expoziție personală[9].

La toate acestea ar mai trebui adăugat poate și faptul că la 10 noiembrie 2014, Banca Națională a României a lansat în circuitul numismatic o monedă din argint dedicată aniversării a 100 de ani de la nașterea lui Eugen Drăguțescu. Cu toate acestea, artistul nu este încă recuperat în întregime de cultura română, opera sa este într-o prea mică măsură cunoscută, multe aspecte ale activității sale artistice așteaptă încă să fie „repatriate". Cu atât mai mult, demersul făcut de Crisula Ștefănescu, ea însăși o reprezentantă a exilului cultural românesc, prin recentul volum publicat de Editura Aius, nu poate decât să fie salutat și apreciat.

Note

1 Crisula Ștefănescu a absolvit Facultatea de filologie a Universității București și a fost profesoară de limba franceză și română până în anul 1982, când a emigrant în Germania, la München, unde o aștepta soțul său, scriitorul Andi Ștefănescu, ajuns acolo cu câțiva ani mai devreme. Între 1983 și 1992 a fost cercetător-analist în cadrul Institutului de cercetare al Europei Libere, apoi redactor al cunoscutului post de radio până la mutarea redacției la Praga, în anul 1995. În perioada în care activează în cadrul Institutului de cercetare, scrie și publică peste o sută de lucrări despre personalități, evenimente și aspecte ideologice ale vieții culturale românești, multe preluate apoi de presa occidentală.

2 În 2006 apare la Editura „România Press" volumul semnat de Dan Bogdan, *Eugen Drăguțescu (1914-1993). Rodul exilului. Monografie ilustrată*, bazat pe corespondența artistului cu sora sa; În 2014, cu prilejul centenarului nașterii lui Eugen Drăguțescu, Biblioteca Academiei Române organizează expoziția *Remember Eugen Drăguțescu*, prezentând peste 70 de lucrări ale artistului aflate în colecția Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Lucrări care completează, doi ani mai târziu, expoziția *Eugen Dragutescu. Diario di una vita in immagini* de la Accademia di Romania din Roma; În 2018, apare, la Editura Muzeului Național al Literaturii Române, volumul semnat de Victor Iosif *Eugen Drăguțescu. Omul și artistul, în scrisori.*

3 Personalitate culturală română din exil, George Ciorănescu a fost redactor-șef la Radio Europa Liberă, unde a deținut și funcția de director adjunct al departamentului românesc, precum și membru fondator al Cenaclului literar *Apoziția* din München, pe care l-a condus între anii 1982-1992.

4 Fratele lui George Ciorănescu, Alexandru Ciorănescu a fost, printre altele, un cunoscut lingvist, scriitor, istoric, geograf, diplomat român, profesor de literatură comparată la Santa Cruz, Tenerife, unde o stradă îi poartă numele(*Alejandro Cioranescu*), în semn de omagiu și recunoștință față de unul dintre cei mai importanți istorici și geografi ai Insulelor Canare.

5 Postfața volumului *Eugen Drăguțescu. Generozitatea talentului* este semnată de Mihaela Albu, inițiatoarea Colecției *Cărțile exilului* la Editura Aius din Craiova.

6 „În toamna anului 1998, Galatea Ciorănescu, soția scriitorului și politologului George Ciorănescu, îmi înmâna la München un teanc de scrisori din arhiva familiei, cuprinzând corespondența particulară dintre frații Alexandru și George Ciorănescu, rugându-mă să arunc o privire asupra lor." – Crisula Ștefănescu, Între admirație și iubire. De vorbă cu Alexandru Ciorănescu, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2021.

7 În perioada petrecută în Olanda, Eugen Drăguțescu „va ilustra întreaga operă a lui Shakespeare pentru Casa editorială W. De Haan din Utrecht" (Dan Bogdan, *Eugen Drăguțescu. Monografie*).

8 „Într-un album editat la Casa Vallecchi din Florența, denumit *Desene din Assisi* și semnat Dragutescu, cronicarul revistelor *Roma*, *Capitolium*, Valerio Maraini, autorul mai multor portrete de pictori vestiți [...] îl caracterizează astfel pe român: «Eugenio Dragutescu este făcut să interpreteze Assisi pentru că în acest oraș, destinat întâlnirii, el a descoperit cea mai profundă și autentică spiritualitate»". (Dan Bogdan, op.cit.)

9 Dan Bogdan, op. cit. ■

Sorin Purcaru *Cititor în stele*, oțel inoxidabil patinat, 46 x 38 x 21 cm,

Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (VIII)

Nicolae Iuga

Lecțiile lui Cezar Mititelu

Filosoful vagabond Cezar Mititelu, comparabil întrucâtva cu Ioan Bădică de la Cluj, își ținea lecțiile, de fapt discuțiile libere cu noi, în câte o încăpere din cămin, sală de lectură sau „călcător", evident fără plată, atâta doar că îl găzduiam pe blat. Se mulțumea cu puțin, ceva cafea, țigări și mâncarea pe care i-o aduceam de la cantină. Dacă mai era o vodcă rusească sau un cabernet bulgăresc, atunci când eu mai reușeam să vând câte o carte, era cu atât mai bine. Nu cerea niciodată bani, cu excepția unor cazuri în care avea nevoie de bilet de tramvai sau troleibus, era vorba de mărunțiș – o fisă de telefon și un leu, cel mult doi lei. Nu stătea mult, douătrei zile, până când discuțiile lâncezeau și noi ne apucam de lectură, atunci el dispărea misterios nu se știe unde, dar revenea cam o săptămână mai târziu. După câte o astfel de pauză, și el și noi aveam subiecte proaspete de discuție, idei noi. La cămin a fost adus prima dată de către mine, așa cum reiese și din declarația dată de către Călin Vlasie la anchetă (fila nr. 35 din Dosarul de Urmărire Informativă nr. I 234327, cota CNSAS).

Modul în care decurgeau discuțiile este descris cu o precizie rară și în același timp total nerelevantă, așa cum fac de regulă oligofrenii când le ceri să povestească ce au văzut la cinematograf (DUI nr. I 23427, vezi fila 3 Anexa). „Faptul că el [Cezărică] conduce discuțiile rezultă din observațiile sursei care a observat prin geamul ușii că el acordă cuvântul participanților, el este cel care vorbește cel mai mult, probabil că tot el programează întrunirile. Odată a fost observat că citea celor de față dintro carte, întrun ritm alert, ceilalți ascultând foarte concentrați și preocupați. Ultima întrunire a avut loc pe data de 23.03.1976 și a durat aproximativ între orele 2123. Unele durează însă până dimineața". Trebuie să mai spun că la discuții nu participam numai noi, cei patru urmăriți – în ordine alfabetică: Horj, Iuga, Teișanu și Vlasie – ci și alți studenți de la Filosofie care locuiau în cămin, după cum sunt menționați în „Nota" de sinteză dactilografiată de „organ" și anume: Mitrache Alexandru, Enășel Horia, Necșuliu Dorin, Munteanu Vasile, Mircea Oliv, Sterea Ion, Dumitrașcu Ion, Alfiri Ion sau Kelemen Andrei, toți studenți la diferite secții ale Facultății de Filosofie, dar care nu sunt consemnați că ar fi făcut „comentarii ostile" (fila nr. 5 din DUI).

Discuțiile, care priveau inițial doar literatura și filosofia, ajungeau inevitabil și la probleme politice. Aici Cezărică a descoperit pe cont propriu, observând viața cotidiană din România, ideea lui Trotki potrivit căreia nu abnegația în muncă, indiferent de salariu, este ceea ce îl caracterizează pe om. De aceea societatea socialistă a fost condamnată din capul locului la degenerare, indiferent unde sa urmărit edificarea ei, la fel în Germania (zisă „Democrată") ca și în Rusia. Omul de rând a mers voluntar la război, în cursul războiului civil din Rusia, dar după aceea nu a mai mers voluntar cu același entuziasm și la muncă în întreprinderile socialiste. Oamenii iau urmat pe Lenin și pe Trotki, care îi trimiteau la război și la moarte, dar nu lau urmat pe Stahanov, care îi îndemna doar să muncească mai mult, pentru depășirea planului. O enigmă a sufletului omenesc. Oamenii au renunțat la libertate, precum în celebrul poem „Marele Inchizitor" din *Frații Karamazov* al lui Dostoievski. În acest caz, nu există altă alternativă decât anarhia. Stalin a sesizat imediat faptul și a recurs la teroare. Impunerea unui regim de teroare nu sa bazat doar accidental pe firea brutală sau criminală a dictatorului Stalin, ci a părut a fi mai curând o necesitate istorică.

Părerile politice ale lui Cezărică, așa cum sunt ele consemnate în notele informative din dosarul de urmărire, sunt destul de aproximative, mai mult sau mai puțin îndepărtate de adevărul lor inițial. În primul rând, în Notele informative avem prezentată, întrun context anume și întrun fel anume, o idee emisă de către persoana în cauză, de către „formator". Apoi avem relatarea in-formatorului, mai mult sau mai puțin fidelă, adică ideea reflectată în capul informatorului. În fine, abia în al treilea rând avem Nota redactată de către ofițerul de Securitate în limba de lemn proprie instituției, limbă care ucide spiritul, în baza conversației cu informatorul.

Astfel, aflăm că Cezărică obișnuia să spună că oamenii muncesc fără elan, întrucât nu sunt de acord cu sistemul politic de la noi. Din același motiv el, Cezărică, nu sa prezentat la liceul la care a fost repartizat ca profesor, pentru că el nu concepea să muncească întro societate în care munca nu e muncă creatoare ci prostituție, în schimbul unui salariu. Pe de altă parte, nu vede nici posibilitatea unei schimbări sociale în viitorul apropiat, pentru că nu te poți baza pe oamenii educați în socialism, ca să pornești o acțiune; oamenii înjură regimul, dar după aceea merg să-și încaseze salariul. Dacă lucrurile merg prost, nu sunt de vină „organele de decizie", ci masele care nu acționează, care nu se revoltă. Ideile sale pot fi degajate mai clar din Declarația scrisă chiar de mâna lui, pe care a dato după prima arestare, din luna mai 1977 (fila 11 din DUI). Potrivit legii care reglementează activitatea CNSAS, mie nu mi sau dat în copie toate filele din Dosar, ci numai acelea în care se află menționat numele meu. Așa se face că din note informative foarte interesante, de câte 3-4 pagini, la mine a ajuns câte o pagină sau două sau deloc. Așa stau lucrurile și cu această Declarație a lui Cezărică, scrisă de el însuși în stare de arest: în posesiunea mea au ajuns doar două pagini în care era menționat numele meu.

Sorin Purcaru *Toamna*, tehnică mixtă pe hârtie

În Declarație arată că în perioada 19761977, cu prilejul unor vizite pe care el le făcea unor studenți cazați la Căminul „6 Martie", a discutat cu mai mulți, printre care: Iuga Nicolae, Horj Viorel, Vlasie Călin, Alfiri Ion, Teișanu Vladimir, Necșuliu Dorin și alții. „În aceste discuții am abordat probleme legate în principal de literatură, filosofie, muzică și pictură. Orice problemă era canalizată de subsemnatul pe teren politic... [în sensul că] am căutat întotdeauna să rezolv problemele în care eram solicitat, pornind de la responsabilitatea *absolută* [subliniat în original] a individului sau a grupului care era de față pentru tot ceea ce e bun, respectiv rău în jurul nostru. Printre altele, mam angrenat în unele discuții privind nivelul de trai, situația economică de la noi din țară, organizarea pieței, unele teze ale marxismleninismului privind democrația..."

„În problema Paul Goma, am discutat despre el cu studenții Iuga Nicolae și Cornel Novak, anul III respectiv anul IV Filosofie, cazați la Căminul „6 Martie", în cursul lunii aprilie [1977]. Întrebat de Iuga ce părere am despre acțiunea lui Goma, am spus că este o copilărie și un nonsens, ca și în cazul Soljenițân pentru că, dacă este adevărat că reclamă lipsa drepturilor de a scrie, eu consider că aceste drepturi nu au lipsit niciodată în istorie și prin urmare nici acuma". De fapt, ideea lui Cezărică era că nu trebuie să te plângi că nu există drepturi, atâta vreme cât nu te lupți pentru ele, cât nu faci nimic pentru a le câștiga; că întotdeauna în istorie au existat drepturi exact în măsura în care au fost obținute prin luptă. Întradevăr, el insista pe responsabilitatea absolută a individului pentru tot ce e bun sau rău în jurul nostru. Ideea străbate mileniile, de la Socrate la Kant. Lui Socrate, când era în închisoare și își aștepta pedeapsa cu moartea, niște prieteni iau propus săl ajute să evadeze. El a răspuns că nu trebuie vătămate legile, „atât cât depinde de voința noastră". Iar Kant spunea că important este ca voința să fie „necondiționat bună, indiferent dacă este suficientă pentru efect sau nu".

Colonelul de Securitate Constantin Cegăneanu, care superviza toată afacerea a recomandat, în ceea ce îl privea pe Cezărică, să fie „Exploatat la buletin". Omul nostru nu avea buletin de București, deci s-a cerut să fie dus obligatoriu în localitatea de domiciliu și să i se „ofere" acolo loc de muncă. În realitate, era vorba de domiciliu forțat sau „obligatoriu", pedeapsă care însă nu mai figura în Codul penal din România.

➲

➲

Această pedeapsă a existat în Codul penal român prin anii '50, dar a fost scoasă de acolo pe la sfârșitul anilor '60. Întradevăr, după prima arestare, Cezărică a fost eliberat, dar dus cu trenul, cu cătușe la mâini și escortat de un milițian, până acasă la Bârlad, iar buletinul lui a fost reținut la Miliție în București. La Bârlad, unde locuia împreună cu părinții, pe str. Al. I. Cuza la nr. 20, poarta casei a fost păzită de Miliție 24 de ore din 24 timp de vreo lună. Când vigilența paznicilor a mai slăbit, Cezărică a reușit să fugă la gară, sa suit în tren și a ajuns din nou în București, unde sa descurcat și fără buletin. A fost dibuit de către Securitate și rearestat abia un an mai târziu.

Cât ne privește pe noi, studenții cu probleme, pe mai multe file din Dosar există rezoluția care dispune: „Avertizarea în prezența factorilor educaționali". Era menționat și faptul că acțiunea era aprobată de către tov. Gârbea Augustin, prim secretar al Centrului Universitar București. „Avertizarea" era o procedură simplă și ni sa aplicat, din câte îmi amintesc, de două ori. Eram chemați în biroul rectorului. Rectorul (era un matematician important, membru al Academiei Române, se numea Dumitru Ciucu) stătea în picioare, iar securistul care răspundea de Universitate, maior Marian Ureche, stătea pe scaunul rectorului, fiind vizibile și în acest fel raporturile ierarhice reale. Rectorul ne sfătuia cu duhul blândeții să ne băgăm mințile în cap, să ne gândim la viitorul nostru, la o carieră, că altfel el va fi nevoit să ne exmatriculeze etc. Iar securistul ne înjura și ne amenința cu pușcăria. Pe urmă eram lăsați în pace aproximativ o jumătate de an, timp în care eram urmăriți îndeaproape, să se vadă rezultatele „avertizării".

Cezărică nu a cedat nicidecum. A fost arestat prima dată în aprilie 1977, din camera 443 a căminului „6 Martie", unde stătea la taclale cu mine, și deținut o vreme pentru anchetă, apoi a fost trimis cu domiciliul forțat la Bârlad. A părăsit domiciliul impus și a revenit în București, făcând același lucru ca și mainainte, adică punând întrebări ca și Socrate. La prima arestare nu a fost ținut mult în detenție, pentru că sa luat decizia pedepsei cu domiciliu forțat, iar la a doua arestare, în mai 1978, când a fost internat abuziv la Psihiatrie (la Spitalul penitenciar Jilava), a fost de asemenea eliberat după vreo lună, pentru că povestea lui a fost publicată pe larg întrun ziar francez care apărea la Paris („Libération", culmea, un ziar de stânga, oarecum procomunist). Textul, semnat de Alexandru MonciuSudinski, citit și la Radio „Europa Liberă", era intitulat „Un Diogène arrêté" („Un Diogene arestat"), ceea ce îl definea cu exactitate. Apoi a fost rearestat și condamnat ca „parazit social" la șase luni de detenție, în toamna anului 1978, a executat pedeapsa, dar tot degeaba, nu sa „cuminții". Nu a părăsit Bucureștiul, nu sa angajat nicăieri și nici nu a tăcut, ci șia continuat eroica și ingrata misiune de pedagogie socială. Până la urmă, „organele" lau lăsat în pace. A fost profesor fără catedră și fără plată, fără a fi angajat nicăieri și fără carte de muncă, a preferat să trăiască precum un vagabond, dar un vagabond de geniu, un spirit cu adevărat liber. Când sa simțit îmbătrânit, slăbit și probabil dezabuzat, pe la 54 de ani, a ales să se sinucidă, precum mulți filosofi ai antichității, adică să moară tot ca om liber, confirmând în felul lui dictonul celebru a lui Nietzsche, pe care îl cita ades, că numai cine a trăit liber (*frei zu leben*) poate să moară liber (*frei zu sterben*).

■

Scrisori de la autori contemporani (III)

Iorgu Iordan

Ilie Rad

Legăturile mele cu Iorgu Iordan datează, efectiv, din anul 1978, când i-am scris prima scrisoare, dacă prin „legături" nu se înțelege și relația autor-cititor, pe care am avut-o cu mult înainte de această dată, ca urmare a statutului meu de student la Filologie, unde lucrările lui Iorgu Iordan intrau în bibliografia obligatorie a multor cursuri (*stilistică*, *limba română contemporană*, *sintaxa limbii române*, *toponimie*, *dialectologie* etc.).

În toamna anului 1979, student fiind, i-am adresat savantului o scrisoare, prin care îl invitam să țină o conferință, în cadrul ciclului de conferințe, organizate sub genericul „Mărturia unei generații", inițiat de mine la facultate, la care mai participaseră Liviu Rusu, Edgar Papu, Ion Zamfirescu, iar mai târziu Al. Paleologu, Ștefan Aug. Doinaș, Al. Rosetti, Nicolae Balotă, Constantin Ciopraga, Bartolomeu Anania și alții.

După conferința și întâlnirea de la Cluj, din toamna anului 1978, am rămas cu Iorgu Iordan într-o foarte strânsă legătură, concretizată în 27 de scrisori (trimise în intervalul oct. 1978 - oct. 1983; Iorgu Iordan a decedat la 20 septembrie 1986) și trei interviuri. Un număr de 24 de scrisori și cele 3 intreviuri au fost publicate în volumul Ilie Rad, Întâlnirile *mele cu Iorgu Iordan. Scrisori* și *interviuri*. Ediție îngrijită, prefață, notă asupra ediției, note și comentarii, indice de nume de Ilie Rad. Cu un Argument de acad. Marius Sala, vicepreședinte al Academiei Române, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2011

Cele 3 scrisori publicate acum au fost omise, fiindcă se găseau în alt dosar, de care uitasem. Nu mi s-a întâmplat doar mie. Recent, acad. Ion Pop a publicat câteva „scrisori rătăcite" de la Marian Papahagi, care nu au fost incluse în volumul *La Echinox,* în *atelier*, apărut în 2015, la Editura Muzeului Literaturii Române, cu următoarea explicație: „Ele se rătăciseră, rămânând ascunse sub alte hârtii, în una dintre cutiile expediate de mine, la întoarcerea din primul meu stagiu parizian." („*Râmâne* în *fond amintirea* și *prietenia noastră*." Marian Papahagi către Ion Pop. Scrisori regăsite (I), în *Apostrof*, anul XXXIII, nr. 2 (381), febr. 2022, p. 13).

Cele mai multe scrisori mi-au fost trimise la Timișoara, unde eu fusesem repartizat profesor, după terminarea facultății, în 1979. După revenirea mea la Cluj, în 1982, corespondența noastră s-a rărit, fără să pot spune de ce, deși dovezile de prețuire din partea mea față de marele savant au continuat să se manifeste. În 1983 l-am felicitat cu ocazia împlinirii frumoasei vârste de 95 de ani. Am organizat, la Școala „Ion Creangă" din Cluj-Napoca, unde funcționam, un medalion omagial Iorgu Iordan (când medalioane omagiale nu se puteau dedica decât lui Nicolae Ceaușescu!), i-am organizat, în holul școlii, o vitrină fotodocumentară etc. Probabil că dorința de a finaliza cele trei „proiecte" despre care vorbește în interviul din 1980 (rescrierea volumului III din *Memorii*, finalizarea *Dicționarului numelor de familie românești* și a *Istoriei limbii române*) l-au făcut să se retragă tot mai mult din viața publică – ultimele două proiecte fiind finalizate și publicate în 1983.

Nu este exclus ca problemele vârstei înaintate să le fi inclus și pe cele legate de sănătate. Trebuie admisă și varianta interceptării, de către Securitate, a corespondenței sale primite și trimise, cum s-a

Iorgu Iordan văzut de graficianul clujean Virgil Tomuleț

întâmplat și în cazul altor intelectuali (Geo Bogza, de pildă, care se și plânge, într-o scrisoare către Teofil Răchițeanu, de această problemă – cf. Geo Bogza, *Rânduri către tineri scriitori ardeleni*. (Scrisori și telegrame trimise de Geo Bogza lui Teofil Răchițeanu, Ilie Rad și Viorel Mureșan, în anii 1973-1991). O carte gândită și realizată de Ilie Rad, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 8).

Scrisorile sunt interesante, pentru că pun în valoare câteva laturi ale personalității lui Iorgu Iordan, valori în care acestea credea (omenie, bunătate, generozitate, spirit de dreptate, sinceritate, sensibilitate, dragoste de adevăr). Încă de la început, Iorgu Iordan se arată un om extrem de prudent în afirmații, dată fiind atmosfera politică de la noi (pe care o numește, eufemistic, „atmosferă spirituală"). „Țărănismul" său este afișat și acum, subliniind că tot „ceea ce are poporul român mai valoros în ceea ce privește cultura (cu toate ramurile) este aproape în întregime creația țărănimii noastre".

Pe măsură ce relațiile dintre noi au devenit tot mai calde (a se vedea trecerea de la „Tov. Radu-Nandra" la „Stimate tov. Radu-Nandra", apoi la formula definitivă de adresare: „Iubite tov. Radu-Nandra"), tonul rezervat al primelor scrisori este abandonat.

Iorgu Iordan rămâne „un mare caracter", ca să îl citățm pe G. Călinescu, cel care i-a dedicat piesa Șun *sau Calea neturburată*.

1. „Nu există, de-a lungul lor, absolut nicio greșeală de tipar"

[București], 15 IV 1979

Iubite tovarășe Radu-Nandra,

Îți mulțumesc călduros pentru cele două exemplare din *Echinox*, cu interviul meu1.

Țin să te felicit sincer și, prin d-ta, să felicit tipografia, pentru modul impecabil în care au apărut spusele mele.

Nu există, de-a lungul lor, absolut nicio greșeală de tipar, oricât de mică, fapt cu totul ieșit din

comun, la noi și în ziua de azi. (Aș preciza, mai ales, la București.)

Aștept cu oarecare nerăbdare „luările de poziție", îndeosebi din partea celor vizați2.

Cu urări de sănătate și de succes în continuare,

Iorgu Iordan.

Note și comentarii

1. E vorba de interviul *Cu acad. Iorgu Iordan: „Cel mai mare om de știință, scriitor sau artist își pierde în ochii mei stima și respectul la care are dreptul, dacă nu este și OM"*, în *Echinox*, nr. 1-2, 1979.

2. Nu a fost nicio „luare de poziție", în urma publicării intreviului.

2. „Universitatea din Timișoara este, cred eu, superioară celei din Cluj, în domeniul lingvisticii și, poate, al filologiei"

București, 18 XII 1979

Iubite tov. Radu-Nandra,

Mulțumesc călduros pentru revistă1. Când am văzut, pe plic, că ai expediat-o din Timișoara, m-am gândit, și-mi pare bine că n-am greșit, că ai obținut un post în capitala Banatului2. Te felicit din toată inima pentru acest succes, aș spune surprinzător, bineînțeles, nu din cauză că n-ai merita să lucrezi într-un centru intelectual important, ci fiindcă asemenea... greșeli (administrative) se întâmplă foarte rar în zilele noastre3. Am primit apoi scrisoarea d-tale, care confirmă presupunerea mea. Dată fiind pasiunea d-tale, serioasă, adică de durată, pentru studiu, îmi permit să te sfătuiesc într-un anumit sens, acela care mi se pare mie cel mai indicat pentru dezvoltarea d-tale științifică.

Universitatea din Timișoara este, cred eu, superioară celei din Cluj, în domeniul lingvisticii și, poate, al filologiei. Un lingvist serios este, mai întâi, Ștefan Munteanu, bine informat și în ce privește concepțiile și metodele moderne, fără exagerările altora. G.I. Tohăneanu este un excellent stilistician, care îmbină cu succes cercetarea stilistică în felul cum o fac eu în *Stilistica limbii române*, cu analiza stilistică a textelor literare, pornind însă nu de la „figuri" de stil, ci de la fapte de limbă. Ar fi bine să te prezinți lor, cu un prilej oarecare, potrivit (poate la vreo sesiune sau chiar la orele lor de consultație4). Cred că există la Timișoara, organizat tot de către Universitate, un cerc de studii sau un „cenaclu", cum i se spune mai des.

Recenzia d-tale5 despre *Articole politice* mi-a plăcut prin justețea în interpretarea activității mele publicistice, lucru destul de rar (nu din cauza dificultăților „obiective", ci din superficialitate și lipsă de temeinicie a celor mai mulți oameni de azi).

Îți doresc sănătate deplină, ca să poți lucra cu folos și pentru alții și pentru d-ta însuți.

Cât privește succesul, sant sigur că-l vei avea din belșug. Ești aproape singurul tânăr licențiat, care vorbește cu bucurie și cu dragoste despre „meseria" de profesor. Singur dintre atâția alții, pe care îi cunosc de aproape, cei mai mulți chiar foști studenți ai mei.

Iorgu Iordan

Note și comentarii

1. Îi trimisesem lui Iorgu Iordan, de la Timișoara, un exemplar din revista *Echinox*, în care publicasem o recenzie la cartea sa, *Articole politice*, Editura Politică, București, 1979.

2. În vara anului 1979, la terminarea facultății, a avut loc repartiția centralizată, iar eu am prins un post de profesor, la două școli generale din Timișoara.

3. Iorgu Iordan se referă la faptul că, în perioada respectivă, posturi vacante în învățământ se găseau aproape exclusiv în zona rurală.

4. Din păcate pentru mine, l-am vizitat doar pe profesorul G.I. Tohăneanu, nu și pe Ștefan Munteanu (1920-2012), cu care am făcut un schimb epistolar, fiindcă îi citisem cu interes volumul *Scrisori vieneze*, Editura de Vest, Timișoara, 1993, după ce eu însumi fusesem la Viena și publicasem volumul *Peregrin prin Europa. File de jurnal: Viena, Praga, Varșovia, Budapesta*. Cuvânt înainte de Constantin Ciopraga, membru al Academiei Române, Editura Didactică și Pedagogică R.A., Bucuresti, 1998.

5. Ilie Rad, *Iorgu Iordan – Articole politice*, în *Echinox*, nr. 8-9, 1979.

3. „Din păcate, țărani de aceștia nu mai prea avem"

București, 11 II 1980

Iubite tov. Radu-Nandra,

Ca toate scrisorile d-tale, și ultima, primită la timp, dar... amânată de mine, din tot felul de cauze, m-a interest foarte mult. Totdeauna pui „probleme" de ordin general, ca să nu spun teoretic, și le prezinți serios, ca un om care gândește și se ostenește să le și rezolve.

Îmi place „țărănia" d-tale, care dovedește că nu te-ai îndepărtat (și sânt convins că nu te vei îndepărta) de obârșia d-tale. Această plăcere de natură etică are și un substrat personal. „Țăran" am rămas și eu în esență, cum cred că rezultă din tot ce am făcut în lunga mea viață1. Voiam să spun că am rămas, în linii mari, modest și simplu, păstrând, chiar în momente de „mânie" întemeiată, buna cuviință a țăranului nostru, aș adăuga „de pe vremuri". Căci, din păcate, țărani de aceștia nu mai prea avem, și nu prea târziu, ei vor dispărea cu totul.

Ceea ce spui despre „insensibilitatea" țăranului la „frumusețile" naturii este foarte just. Constatarea a făcut-o, la noi, Ibrăileanu, pornind de la Creangă. (Călinescu a repetat, în felul său original, această constatare, ca și explicația dată faptului.) „Natura", ca fenomen estetic, este, cred, o descoperire a lui J.J. Rosseau. (Poate că înaintea lui se găsesc unele lucruri asemănătoare la unii scriitori englezi, contemporani sau înaintași, cu puțin, ai lui.) Cine trăiește în natură, ca țăranul, se confundă cu ea sau în ea și n-o observă. Citadinul rămâne extaziat, când o vede, fiindcă, în mod obișnuit, trăiește departe de ea. La englezi, aș invoca industrializarea relativ timpurie a țării lor, iar la francezi, raționalismul, care „usucă" sufletul, deși, altfel, îl ajută să vadă limpede și să judece la fel.

În scrisoarea d-tale mi-a plăcut foarte mult ceea ce spui (și mai ales cum spui) despre soția d-tale. Doresc din toată inima să capete repartizarea la care vă gândiți amândoi și să vă stabiliți definitiv acolo unde vă îndeamnă inima și interesele profesionale2.

Cu cele mai bune urări de sănătate d-tale și soției,

ss Iorgu Iordan

Note și comentarii

1. În 1980, Iorgu Iordan avea 92 de ani, murind în 1986, la vârsta de 98 de ani.

2. În 1979, eu am fost repartizat la Timișoara, iar în 1980, soția a primit repartiție la Cluj-Napoca. În cele din urmă, ne-am stabilit în municipiul de pe Someș.

■

Sorin Purcaru

Omul oglindă II, oțel inoxidabil, 30 x 42 x2 1 cm

De la seriile istorice la seriile semiotice

Adrian Lesenciuc

Într-un Iași simbolic, real prin toate elementele referențiale preluate în text și prin personajele arhicunoscute care îl populează, virtual prin proiecția într-un spațiu atemporal (aparent înscris într-o buclă temporală reductibilă, în manieră joyceană, la o zi: joi, 28 aprilie 2016, în Săptămâna Mare) și prin continua menținere în plasa/ țesătura multimedia a rețelelor, se produc o serie de evenimente ficționale incluse într-un roman semiotic, *Turma păstorului mut*[1], scris de Marius Oprea. Autorul nu este nimeni altcineva decât cunoscutul poet, membru al „Grupului de la Brașov", care a debutat în volumul colectiv *Pauză de respirație* (Litera, 1991), alături de Simona Popescu, Caius Dobrescu și Andrei Bodiu, totodată și mai cunoscutul istoric cu un rol fundamental în ceea ce privește setarea cadrului normativ și demararea acțiunilor de deconspirare a vechii securități (Marius Oprea a devenit personalitate publică prin aceste acțiuni, în calitatea sa de consilier prezidențial și, apoi, de director al Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului, pe care l-a creat și condus până în 2010), care nu se dezbracă de niciuna dintre ipostazele identitare (ca proiecție în mentalul colectiv), oferind un produs literar atipic, eminamente ficțional, dar înglobând repere ale unei realități tulburător de apropiate cititorului român din imediatul spațiului public. *Turma păstorului mut*, ca o mare orchestră fără dirijor, face obiectul unei temeinice analize sociale și, implicit, a unei consistente provocări ficționale de a construi un erou colectiv disipat, supus legilor entropiei – o alegorie la adresa lipsei de coerență acțională la nivelul societății românești – în încercarea de a ieși de sub forța slabă a constrângerii sociale și de a impune o lege proprie a interacțiunilor tari. Nu putea avea credibilitate o astfel de desfășurare realist-alegorică decât dacă spațiul potențator al parcursului în cazul amintitului erou colectiv nu ar fi fost unul încărcat cu potențial, în egală măsură permisibil la derulări dincolo de limitele normei sociale acceptate: spitalul de nebuni Socola, institutul de psihiatrie înființat la sfârșitul secolului trecut pe locul fostului seminar teologic, devenit celebru prin *Amintirile* lui Ion Creangă. Pe culmea care mărginește șoseaua ce leagă Buciumul de cartierele Nicolina, Podu Roș și Galata, actualmente Bulevardul Socola, personaje fictive și personaje care au populat (și încă populează) spațiul public, printre care preotul Corogeanu de la Tanacu, un grup de inițiativă dintre cei internați declară noua lege cu caracter negentropic, „Declarația universală a privilegiilor nebunilor", care să conducă la asumarea extinderii zonei de interes. Se înființează Republica Liberă Socola, al cărui președinte, un fost securist, Murguleț Agîrbicioaie, îl determină pe primarul Iașului, Mihai Chirica, să declare consiliul local Adunare Constituantă. Președintele demisionează, iar Agârbicioaie, ajutat de Chirica – în noua postură de prim-ministru – reorganizează anvelopa aplicării normelor noii entropii asupra cărora păstorul mut, autorul, incapabil să fluiere, nu mai are nicio putere, și de care se leapădă precum Sf. Petru în Noul Testament. Totul are loc după o petrecere de dimensiunii fantasmatice în sala de festivități a spitalului. Textul se răzbună pe autorul său, permite personajelor să se elibereze și să acționeze haotic, ceea ce în termeni semiotici se rezumă la alunecarea treptată a semnificatului în semnificant, ca în amplul proces în care se produce seria semiotică peirceană, în care interpretantul devine la rândul său semn (semnificant) *ad infinitum*: „Unele întâmplări au darul de a fi învăluite, în cursul petrecerii lor, de o lumină aparte, ca un soi de placentă în ele transformă încet semnificatul în semnificant, dezvoltându-și înțelesurile pe măsura trecerii timpului. Și astfel întâmplarea devine istorie. E reținută, comentată, devine un bun simbolic. Sunt însă asemenea istorii care, chiar odată născute, sunt abandonate, asemenea copiilor nedoriți, ascunse sau ucise în fașă, pentru că tulbură prea mult timpul în care s-au născut, sensibilitățile și umorile acelui timp. Așa mi se pare de aici, de departe, ziua de joi despre care am povestit până acum - și mi-a trebuit ceva curaj să o aduc până aici. Sunt sigur că nimeni nu va recunoaște adevărul acestei istorii, pentru că singurii care cunosc părți mari ale ei sunt deja socotiți nebuni. Totuși, continui să mă încumet să o descriu" (p.275).

Semiotic privind întreteserea, nebunii sunt cei care suferă de o alterare/ alinare interpretativă, sunt cei care se situează pe un palier semiotic diferit. Într-o serie semiotică în care adevărurile sunt ale celor care stabilesc legile negentropiei socio-politice, nebuni sunt cei care caută adevărul în baza altor norme. Istoricul Marius Oprea este căutător al unor adevăruri (crude) din vremuri asupra cărora alții au decis că adevărul este deja cunoscut. Romanul *Turma păstorului mut*, a celui care, indiferent cât de acurat observă fenomenul distribuției sociale entropice (de turmă) nu poate acționa pentru că nu deține instrumentul puterii (fluieratul), este supapa prin care seria istorică cu variabilele sale aleatorii studiate de Marius Oprea, se devoalează ca serie semiotică, cu variabile credibile în limitele noului cadru de definire: cel ficțional. Prozatorul Marius Oprea îi întinde o mână de ajutor istoricului Marius Oprea, creând personajul Marius Oprea (cu o biografie fără fisuri), care, din motive personale, decide să se interneze, păstrându-și libertăți pe care nu le au celelalte personaje. În joia din Săptămâna Patimilor, personajul-autor scrie – o acțiune metatextuală multiplicată în oglindă – reluând ideile, întâmplările, bucuriile și emoțiile unei vieți al cărui sens nu este propria împlinire, ci înțelegerea paradoxurilor în care turma mai mare, cea asupra căreia își revendicare autoritatea fostul securist Agîrbicioaie, se desfășoară într-o „entropie interesantă". Personaj în roman, credibil și purtător al propriilor idei, expuse în diferite alte lucrări, Marius Oprea rememorează prânzul de la Palatul Elisabeta, alături de familia regală, când povestise cum maiorul care îi reținuse pe Rege și Regină la Curtea de Argeș, a devenit general cu patru stele: „Regina a început să-mi povestească fără patimă, mai degrabă cu o undă de umor, în engleză, întrebându-mă mai întâi ce limbă vorbesc mai bine, franceza sau engleza, despre umilința arestării lor cu ocazia Crăciunului din 1990. A rămas uimită când a aflat că șeful poliției din Curtea de Argeș, care îi reținuse atunci, maiorul Berechet, a ajuns general cu patru stele și șeful întregii Poliții Române și că alții dintre cei din serviciile secrete care au participat la operațiune s-au bucurat de aceeași ascensiune în ierarhie și în acumularea de averi. Le-am mai spus și le-a plăcut teoria mea, explicată pe larg în cartea *Moștenitorii Securității*, că în România comunismul nu a dispărut, ci s-a privatizat. *This is again a Romanian paradox*, a exclamat și s-a arătat extrem de încântată de propunerea mea, ca ei, Casa Regală, să facă demersuri judiciare pentru a afla mai multe despre protagoniștii împrejurărilor repetate în care majestățile lor au fost implicate să intre în țară" (p.203).

Sorin Purcaru *Noaptea*, tehnică mixtă pe hârtie

Demersul ficțional al lui Marius Oprea este remarcabil. Într-o societate a post-adevărului, a adevărului mai subiectivizat decât altcândva și admis în limitele slăbirii sale în chip democratic (neluând în considerare formele subtile de influență asupra acestei slăbiri), păstorul mut rămâne cunoscător al legilor negentropice, dar nu este luat în seamă de nimeni. Tragică este lipsa de credibilitate și de putere a adevărului și purtătorilor de adevăr, inclusiv de putere simbolică, asupra unei turme care se răsfiră după „entropia interesantă" în acord cu liniile de forță ale unui stat în care comunismul continuă să producă mutații în scopul propriei adaptări. Retragerea auctorială în lumea păstorului mut e o pseudo-retragere. E o formă de devoalare, înainte de iminenta Vinere Neagră, a unei istorii care devine mai credibilă prin produsul ficțional decât prin adevărul devoalat, probat, surprins în multiple fațete, prin lucrările științifice. „Elogiul nebuniei" din romanele lui Marius Oprea evidențiază adevăruri despre lumi pe care încercăm să le îngropăm cât mai adânc în noi înșine, la căldura suficientă a roadelor viitoare ale răului. Alegoria vizează căile de ieșire de sub constrângerile exterioare sau interioare căci, mărturisește romancierul însuși într-un interviu din 2017 de pe blogul Libris, în *Turma păstorului mut* „A ieșit o lume nici mai bună, nici mai rea – poate un pic mai umană și mai atentă la sine. E o metaforă, nu o utopie sau distopie – un «elogiu nebuniei», ca veselă desprindere de constrângerile la care «normalitatea» ne supune. Sunt, de pildă, sigur că este mai sănătoasă nebunia decât beția puterii. Prima este tratabilă".

Note

1 Marius Oprea. (2016). *Turma păstorului mut.* Roman. Iași: Polirom. 326p.

■

Ioan F. Pop și călătoriile sale spirituale

Alexandru Sfârlea

Ioan F. Pop
Poemele umbrei
Editura Cartea Românească, București, 2021

Despre poetul Ioan F. Pop – care își poate revendica originile, aș zice, atât din „mantaua" lui Gogol (cel al psihologiilor abisale) cât și din „proviziile" excedentare de nihilism cioranian – s-a exprimat apreciativ, în urmă cu cinci luștri, chiar și un critic literar de talia lui Romul Munteanu, care scria despre „ciclistul" literar de cursă lungă originar din Fizeș-ul Sălajului (primul său volum se intitulează *Pedale de hârtie*), între altele: „Trebuie să recunoaștem că nimeni în literatura română n-a abordat cu atâta originalitate ontologia poeziei cu semnificație zero" (revista Luceafărul, 1997). Mi-a venit să mă întreb, atunci, dacă prin această frază nu erau supralicitate, oarecum, unele caracteristici și atu-uri sedimentate în corpusul poeticității lui I.F.P., încât reputatul critic să tragă (excesiv de... drastic) o asemenea concluzie. Poate că însuși starostele nihilismului să fi mustăcit nițel, dacă a citit formularea cu pricina, dat fiind că despre „semnificația zero" se pot „broda" câte și mai câte, pe canavaua amprentărilor disecate, mai apoi, în varii ipostaze ale inteligibilității artistice (și nu numai). Iată una dintre semnificații, aparent... (hiper)paradoxală: La miezul nopții, pe ceasul electronic apar patru zero-uri. Începe o nouă zi, nu-i așa? Este pur și simplu cauza-rădăcină spirituală a existenței! Dar, la polul opus, abisul nesfârșit al energiei care pândește în zero, poate crea sau distruge, în funcție de direcția dorințelor umane. Zero poate fi și începutul unei călătorii spirituale secrete. Etc., etc. Mai târziu, după apariția altor volume de poezie ale sale, despre Ioan F. Pop au scris alte nume mari ale criticii literare românești, dar mă voi referi numai la cei care au scris despre poet și poezia sa pe coperta 4 a volumului apărut anul trecut, *Poemele umbrei* . Așadar: Al. Cistelecan vorbește despre „virulența cu care abstracțiile devin fulgerător senzații agonice", alăturându-l pe poetul orădean de cel alba-iulian Aurel Pantea; oarecum forțat, zic eu, pentru că acesta din urmă este cantonat definitiv, ireversibil și închis aproape etanș, în neînduplecat-infatigabilul „negru pe negru". Pe când la Ioan F. Pop putem identifica nișe, spații (fie ele și) infinitezimale ori striații lingvistico-semantice care nu se revelă cititorului nicidecum ca niște entități sigilate, inexpugnabile. El mai este văzut ca un „vesperal esențializat", care „spune povești la căpătâiul cuvintelor", de către Ștefan Borbely. Dar poate că cea mai potrivită exprimare despre poezia din acest volum al I.F. P. – ului a fost formulată de Gh. Grigurcu: „Embleme fragile ale unei ființe- limbaj. O paradoxală virtualitate a ceea ce se întâmplă deja în expresie".

Mallarme spunea că poezia nu se face cu idei, ci cu cuvinte, mai cu osebire, continua, dacă urmărești aducerea cuvintelor la starea de neant, adică obținând semnificații diferite de sensul comun al acestora. Iar poetul despre care vorbim aici – care declară umbra, în toată plenitudinara ei reticență și retractilitate matrice ființială a cuvintelor; dar ne-am putea întreba și dacă madam Umbra nu este, cumva, doar proprietara acestora, iar cuvintele sunt dependente de ea precum niște sclavi de stăpânul lor. Poetul este – în completitudinea-i seniorială, dar și într-o antinomicitate frustrantă – de-a dreptul obsedat, dar și asaltat și aproape periclitat în interioritatea poemelor; de oastea agresivă a acestor cuvinte, pe care le încarcă de sugestivitate, sau, dimpotrivă, le sleiește și le obscurizează sensurile intrinseci: „*.... cine să încerce limitele îndurării strecurate/ ca o înțepătură în piept,/când se zbat pleoapele zidurilor de nisip./ când susurul frunzelor se destramă încet./ din pământ se ridicau norii subcutanați ai zilelor prăbușite/ peste așteptările exersate îndelung./ ca un poem scris pentru alte umbre./ ca o umbră care scrie împotriva cuvintelor*" (poemul umbrei). Dar ce ne facem când ni se spune că „noi nu mai avem cuvinte din care să ne naștem", dar ni se evocă, cu un fel de ostentație atent cântărită că „ceasurile s-au oprit la trecerea pașilor dintr-o șoaptă în alta./în acele tăceri care nu se mai satură de cuvinte.(?); ori când cuvântul este ipostaziat pur și simplu ca și călău , „cu care vom zdrobi/ și ultima tăcere proscrisă". (?)Se încearcă apoi distragerea atenției de la „*acele cutremurări pe care cuvintele nu le puteau domestici*", îmbiați fiind cu supoziția egolatrică, ce să vezi, *că „totul e doar o închipuire nebună ce tot bate la ușă,/ ne ademenește prin cotloanele memoriei, (...) o perindare romantică dintr-o uitare în alta,/ într-o limbă ce nu mai poate fi rostită./ în care doar aparențele noastre mai pot locui clandestin,/ ca într-un îndepărtat azil săpat în norii cuvintelor*" (trecem punțile dintr-o uitare în alta). Poetul îl ia ca aliat (sau martor) chiar pe un prezumptiv cititor, sau mai mulți, îi încunoștiințează despre locuri, împrejurimi și peisaje, „în așteptarea acelei nopți care va răsări/ ca un taifun în mijlocul zilei", în timp ce „ecoul purta numele noastre pe străzile împăienjenite". Dar până atunci, mai sunt de înfruntat multe provocări, ispite și privațiuni, chiar deceptivități inavuabile, călătoria lor spre „pământul din care se va ridica un nou cer fără adresă", ignorând, dacă va fi posibil, „asaltul acelor rememorări ce se tot arată la orizont". De altfel, pericole și arbitrarietăți ațin și mai abitir calea celor solidarizați întru ajungerea la un liman prin neajunsuri și suferințe, riscurile și prezumțiozitățile strict ontologice, dar și metafizic- transcendențiale sunt omniprezente: „*ca într-un coșmar izgonit într-o revărsare de drumuri./ ca într-o perindare prin realitățile aluvionare./ puneam un semn în dreptul tâmplelor vestejite./ piatră lângă piatră, inimă lângă inimă/ îngânam cu voci tot mai stinse./până cădeau alte raze peste siluetele noastre eterice*" (pag. 58).

... Unele umbre ajung, totuși, la limita de supraviețuire, se duc, cu o tragică resemnare simpatetică în lumea lor de pe urmă, deși, într-o posibilă metempsihoză „*osemintele unor umbre tot urcă pe pereții sticloși./ (...) o cataractă se așterne peste trecutele abandonuri./ de o vreme, chiar și clipele sunt mai scurte cu câteva veacuri*" (pag. 60). Neîndoielnic, e surprinzător de aluvionară, ca un râu negru de păcură, toată această mișcare abstract-haotică, însoțită de semnele și sensurile colmatate pe râurile pierzaniei și disperării, când ajungi „*să scrii pe o tablă toate numele care nu mai pot fi rostite./ alungă înțelesurile prin zbaterile ce rătăcesc acum în penumbre./ apoi ne făceau semne pe care nu le puteam desc fra./ noi prevestim pâinea vieții și a morții/ pe care nu o va mânca nimeni./ (...) sîntem murmurul ce străbate venele disperării și ale nebuniei. (...)/ sîntem tot ceea ce niciun poem nu poate să spună*" (pag. 61). Dar ce a fost de spus s-a spus, la o cotă a expresivității și inubliabilei originalități, cu talentul unui poet experimentat și ingenios în edificarea unor asemenea construcții literare. Spre Ioan F. Pop e cazul să se uite în sus nu puțini din acei așa-zișii generaționiști-douămiiști, douămiizeciști și douămiidouăzeciști- pe care unii critici din... arealul lor de răspândire și viețuire i-a încurajat să umble cu piepturile scoase prin peisaj. Ehee... stimate Cititor, și nu numai ei. Asta e.

■

Sorin Purcaru — *Povara*, oțel inoxidabil, 54 x 36 x 18 cm

Ideogramele vii ale unei răspântii vizionar-transformative

Note la albumul de artă *Sorin Dumitrescu Mihăești* (Editura Tribuna, Cluj-Napoca)

Sever Avram

Motto:
Tenebrele epocii noastre sunt insondabile. Lăsând să pătrundă lumina în ungherele Ființei, unde am dori să aflăm mijloacele de a transforma „civilizația materială" într-o aurora a „civilizației spirituale".
René Huyghe, Dawn After Dark: A Dialogue with Daisaku Ikeda

Urmărind cele două "cuvinte introductive" care preced volumul antologic al pictorului contemporan cu noi, Sorin Dumitrescu Mihăești (n. 1961), este dificil, aproape imposibil, de a mai adăuga elemente de inedit la portretul pe care cele două distinse personalități - Mircea Arman și Mihai Plămădeală - le pun, ca un ghidaj, la dispoziția admiratorilor sau posibililor viitori admiratori ai operei comentate.

Cel dintâi studiu, în miniatură, insistă pe faptul că opera artistului ar trebui privită și descifrată într-o lumină a obsesiei figurii centrale a așa-zisului „om-copil" sau „om originar", împrumutată cumva indirect, ca demers arhetipal-simbolic și chiar formulare, de la Carl Gustav Jung. Lucrările s-ar încadra, astfel, unui demers re-generativ sau re-constructiv al Imaginarului care accentuează în mod special asupra posibilității umane de a crea ceea ce Mircea Arman numește „lumi posibile" și, nu doar atât, de a revedea, interpreta și înțelege prin transcenderea spațiului a acestui om-copil, „ca și când omul ar crea lumea și, odată cu ea, spațiul și timpul lumii respective, rosturile ei adânci".

Această primă secvență hermeneutică este pusă foarte mult în oglindă nu doar cu filosofia lui Kant, ci și cu opera lui Heidegger, pentru că, în fapt, opera lui Sorin Dumitrescu Mihăești ar viza să reliefeze cum fiecare ființare, elaborată conceptual de Heidegger, ar conține în sine „o ciudată adversitate față de Prezență". Altfel spus, extrem de nuanțat și de răscolitor, lumile picturiii autorului comentat devin chiar „posibilități ale imaginativului poetic al cărui conținut este rezultatul gândirii creatoare".

În calitatea sa de remarcabil critic de artă, Mihai Plămădeală insistă, dimpotrivă, mai mult pe caracteristicile sau tehnicile singularizante ale operei comentate, pentru că aceasta se distinge, într-adevăr, prin cel puțin „patru direcții de abordare ale portretului". Sunt evocate asocieri posibile cu manifestările victoriei expresioniste sau chiar hiper-realiste *à la* Salvador Dali, dar și alte procedee, care ar fi de natură, potrivit exegetului, să mărească echivocul privind încadrările. Într-adevăr, chipurile - de o diversitate cu totul excepțională - de la care pleacă multe dintre lucrări sunt înzestrate cu trăsături de caracter, au personalitate, identitate, cum spune Plămădeală, ajung aproape să respire sau au puls. În felul acesta, ele generează, în schimb, întrebări privitoare tocmai la această diversitate a portretizării care face recurs la „unghiuri atipice" pentru ca apoi să le conducă până la obturare, prin intermediul paletei cromatice alese, determinând, astfel, ca un fel de țintă la plus infinit a extremei fragilități umane din filiera lui Giacometti. De aici și ideea conform faptului că artistul ar fi neîncadrabil strict într-un anumit stil, curent sau gen artistic, ceea ce nu poate fi decât în beneficiul originalității expresive pe care o remarca, indirect, și primul exeget-prefațator. Semnificativ este faptul că opera pictorului poate fi plasată în mod relevant și cuprinzător în sensul unei revalorificări a unor experiențe creative anterioare, însă aceasta ghidate pe o direcție explorativă părtașă la frământări istorice și la experiențe dramatice decantate pe cont propriu.

Personal, cel mai demn de interes și admirație mi se pare acea măiestrie ca schimbând frecvent nu tehnicile, dar subiectele, tematica lucrărilor, suflul unitar să se mențină integru și la fel de captivant pentru privitor. Evoluția nu este neapărat de la un registru mai luminos, optimist, oarecum descătușat - ca la Paul Gauguin, în lucrările sale din perioada „Insulei Noa Noa" -, de pildă în „Veselie iluzorie", până la teme cu o anumită circulație și iradiere de la Edvard Munch încoace, în lucrările care sugerează zbatere, disperare, melancolie sau chiar profundă angoasă.

Titlurile lucrărilor, nu doar în pânza „Strigăt" din 2010 sau „Masca visului", constituie juxtapuneri sau uneori tehnici de contrapunct mito-poetic, în raport cu subiectele alese, iar aceasta este realizat chiar atunci când este vorba de nuduri, figuri de copii sau replici de la reprezentările unor obiective precum Casa Poporului sau personalități de rezonanță globală precum actualul Papă. De aceea am putea spune că tematica poate fi văzută mai degrabă ca un pretext în unele, cel puțin, dintre cazuri, de exemplu în „Înainte de cădere" (2017) sau în lucrările îngemănate sub generic „Atingerea trecutului adormit".

Din acest unghi de vedere, autorul suplu glisează foarte mult, prin inovația cromatică adusă, razant, extrem de percutant, prin pânzele sale. Culorile care amintesc într-o măsură destul de frapantă de colorismul oniric sau fauvist, de gama aleasă de colecția grupului Blauer-Reiter din Germania, expusă la Muzeul Lenbachhaus din Munchen și până la autori mai apropiați sau subsumați cubismului. Firul descendenței artistice, care coloristic poate fi prelungit până la Henri Matisse, comportă însă o încleștare interioară, persuasivă și în același timp, poate paradoxal, caldă, din punct de vedere emoțional și interogativ. Încleștarea în luptă cu demonii interiori este compensată, de exemplu în „Eternitatea clipelor" sau „Descântec sonor" de virulența transgresivă a spectrului cromatic și aceasta constituie unul din punctele forte, irezistibile, ale profilului operei sale. În fond, chiar titlul unei lucrări din 2018 „Echilibrul transformării" atestă această ludicitate, disponibilitate de pendulare și a auto-reinventare a autorului în raport cu sursele sale de primă inspirație sau cu presiunea unor stări pe care uneori le preia mult mai contorsionat și abrupt, renunțând la vigoarea coloristică anterioară în favoarea unor tușe mult mai aspre precum în lucrări din 2019, „Portretul vârstelor gri" sau „Liniștea clipelor adânci" ori „Bucurie ascunsă", din același an. În fond, unul dintre atuurile albumului este și imprevizibila vigoare a alăturării unor lucrări cu teme uneori diametral opuse, ceea ce arată nu doar o apreciabilă dexteritate, auto-recreere interioară în relație cu eonii de timp care ne bântuie, ci și în lumina transmiterii unui mesaj de o profunditate insolită, dar și de o dezinvoltură cromatică arareori adaptată înaintea sa atât de prismatic, de polivalent, de provocativ.

Spre finalul albumului, apare enigmatic un alt portret feminin, „Lumina visului", în care, chiar și în această lucrare recentă, din 2019, persistă vivacitatea și emanația culorilor calde, catifelante, care reaprind, cel puțin, o frântură sau scânteie de speranță.

Cu toate acestea, nu putem vorbi neapărat de etape complet distincte de la o vârstă a creației la alta. Aceasta deoarece gravitatea demersului și nevoia de spulberare a canoanelor rămân imperturbabile peste timp tocmai prin impactul formulării de replici cu potențial deopotrivă disruptiv și atașant și de o agrestă grație, cuprinsă în mobilitatea sau chiar fervoarea liniilor de forță ce definesc stilul artistului.

Prin faptul că printre obsesiile sale inspirative se află chiar chipul unor dictatori precum liderul nord-corean, de pildă, dar și revărsarea empatiei aureolante, precum în „Metafizica harului", atestă că avem de-a face cu un spirit creator puternic angajat meditativ, consolator și deloc vreodată circumstanțial față de secvențele de istorie trăită.

Un timp al mărturisirii, deliberat auto-impuse, străbate sincronic și sincretic, aș spune, volumul global al lucrărilor sale. Este greu, dacă nu imposibil, să preferi vreuna dintre cele patru tipologii de care aminteam mai înainte, fiindcă, de fapt, opera lui Sorin Dumitrescu Mihăești reușește să se ipostazieze cu o vocație dialogică fermă la o răscruce de epoci și dileme majore, cărora izbutește să le ofere un răspuns pe cât de tulburător, hieratic, emoțional-artistic, pe atât de sobru și consecvent, ca lectură imaginativă a lumii în perpetuă schimbare în care evoluăm.

■

Un basm mundan în fărâme

Adrian Ţion

Olimpiu Nuşfelean
Ultima zi a Peştişorului de aur
Bistriţa, Ed. Charmides, 2021

Lectura tinde să se desprindă de obiectul clasic numit carte şi să avanseze spre monitor, laptop sau smartphone. Mutaţia e evidentă, pe deplin motivată şi ţine de evoluţia societăţii. Se citeşte mai uşor un text pe micul ecran intim, personalizat, unde poţi să-ţi alegi litera preferată, convenabilă (de obicei mai mare) pentru a citi în condiţii optime, fără a răsfoi foile tipărite, prinse în cotor. Editarea pe hârtie se transferă în postare pe suport electronic, aşa încât tipărirea sub formă de carte nici nu mai e necesară. La o lectură de acest fel m-a invitat prozatorul Olimpiu Nuşfelean trimiţându-mi un email cu următorul conţinut în attachment: *Ultima zi a Peştişorului de aur*, Editura Charmides, Bistriţa, 2021. Păcat că desenul Laurei Poantă de pe copertă lipseşte. Au şi aceste culegeri computerizate neajunsurile lor. Deocamdată.

„Deschid cartea: cartea geme" de virtuale firimituri prozastice oferite spre ciugulire şi ingurgitare de către cititor, desigur şi el virtual receptor de ficţiuni online. Iată cum virtualităţile se întâlnesc în... virtualitatea lecturii şi a plăsmuirilor de scurtă emisie epică. Pentru că textele volumului sunt nişte aşa-zise proze minut, de una sau două pagini, cum întâlnim în proza foarte scurtă a lui Radu Ţuculescu, la umoristul maghiar Örkény Istvan autor de „nuvele minut" sau la alţi animatori ai genului care susţin că e foarte greu să scrii scurt. Şi chiar aşa este! Olimpiu Nuşfelean frecventează şi onorează sectorul astfel definit prin noi piese minuscule, reunite într-un ansamblu de epicităţi năzuroase, afine povestaşilor basmului.

Trei sunt direcţiile structurale încorporate în tehnologia textelor: dependenţa ludică de poveste a naratorului, cotidianul săltat în fantastic şi infuzia ironică turnată peste suma rezoluţiilor istorisite. Actualizarea mirajului narativ extras din mitologia basmului semnalizează intermitent, nostalgic, prin prezenţa *peştişorului de aur* venit din visurile copilăriei. O primă delimitare zglobie şi demitizare ironică ni se propune de la bun început în *Scriitorul*. Văzând că nepotul scrie frumos, caligrafic, bunica îi prevede un viitor strălucit de „scriitor la primărie" (funcţionar), „scriitor de vagoane" (la CFR) sau „scriitor de datorii" (ca bunicul care fusese cârciumar), dar nepotul rămâne *doar* un „scriilor de poveşti". Ironiile strecurate în finalul textelor sunt adorabile.

Tot în deschidere (înlocuind formula iniţială a basmului), *Peştişorul de aur* este folosit ca viabil vector fabulatoriu. Iată cum! Ela primeşte încurajarea de a trăi în visul său, astfel că firul auriu al poveştilor leagă mai multe texte împodobite cu personaje de basm şi fine insinuări de tip fantastic. De pildă, Mărin Marţafete urcă într-un nor cu un cerc, un om cu bicicleta vine din lună ca în filmul sf al lui Spielberg *E.T.*, o umbrelă imaginară o apără pe Irène L., apoi şi pe copii. Sunt întâmplări dintr-o insolită carte cu poveşti, citită la grădiniţă, unde pe pereţi sunt desenaţi Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi Împăratul Roşu, autorul empatizând deopotrivă cu eroii şi cu ascultătorii săi în dulce balans nostalgic.

Într-o acoladă cuprinzătoare sunt tratate teme din vremea comunismului, trecute prin acelaşi filtru sticlos ironic, moralizator. O bătrânică povesteşte trecătorilor ce harnică era ea pe vremea colectivului când fura porumb de pe tarlaua ceapeului. Trimisul Partidului şi miliţeanul forţează pe nepotul „bunei Ilinca" să se înscrie în colectiv şi ca să nu se facă de râs în faţa bătrânei, îl obligă pe Gavrilă să care zece căruţe de prundiş pe şantierul de la grajduri (*Clopoţelul*). Ilie Feerdi se întoarce din război cu o puşcă primită pentru meritele lui militare. Când acesta nu-şi plăteşte cotele către stat este percheziţionat să nu aibă grâne ascunse; cu această ocazie este găsită puşca lui veche şi este întemniţat pentru crimă împotriva ordinii sociale (*Puşca*). Blestemul lui Ion a Marişcăi s-a prins. El i-a blestemat pe cei ce i-au forţat pe oameni să intre în colectiv, a făcut puşcărie pentru asta şi după ce s-a întors a constatat că pământul nu mai dădea rod (*Blestemul*). Sunt semnalate şi alte ironii ale sorţii narate cu un rictus amar în colţul gurii.

Impulsuri márqueziene primesc textele atinse de vraja fantazării nedeterminate. Factorul suprareal e învelit subtil în inocente fulguiri imaginative. Părintele Agaton primeşte darul de a zbura pentru a mitui pe medici şi a salva bolnavii internaţi în spital precum enoriaşul operat de hernie (*Minunile părintelui Agaton*). Subţirimea epică e contrabalansată de ingeniozitatea inspiraţiei şi a răsturnărilor de situaţie. De la inundaţia dintr-un apartament se ajunge uşor la delir. În loc de un instalator chemat la telefon, vine un Mic Pompier care face bărcuţe din hârtie şi începe să se joace cu ele plutind pe apa mai mare de un metru (*Inundaţia*).

Perioada tranziţiei de după căderea comunismului e surprinsă în câteva ipostaze caracteristice, ilare şi amare totodată. Culiţă şi Sanda stau în puşcărie ca la hotel (*Adonis*), un om cu trei guri este clonat după prototipul unui balaur şi devine parlamentar, ilustrând, nici nu se putea altfel, bunăstarea din stat (*Omul cu trei guri*). Olimpiu Nuşfelean creează din câteva fraze personaje caricaturale bine conturate, venite din stirpea lui Urmuz sau Mircea Ioan Casimcea (ca să ne limităm la doar două modele posibile conectate la marea literatură fantastică).

În poziţie mediană de cuprindere şi integrare a fragmentelor (formula mediană a basmului) apare din nou *Peştişorul de aur* care sare în ajutorul lui Viorel Hurjui, un ins debusolat, culegător de căpşuni în străinătate. El vrea un lac şi o pensiune ca să înceapă o afacere, ca tot „omul nou" al zilelor noastre. Peştişorul drăgălaş îi satisface aceste dorinţe, dar când se trezeşte cu prea mulţi clienţi, cu prea multe probleme de rezolvat şi atmosfera pare a fi de Turn Babel, îi cere peştişorului să-i ia harababura asta de pe cap (*Minunile de pe lac*). Un omuleţ de o şchioapă, Isăilă Cric, e omorât de un şobolan (*Omuleţul din baie*), Mărincuţ încearcă să devalizeze o bancă goală (*Hoţul furios*), cel care povestea despre fantome constată, privindu-se în oglindă, că este chiar el fantoma (*La hanul bântuit*), nevasta unui motociclist testează telefonul mobil

Sorin Purcaru *T*, tehnică mixtă pe hârtie

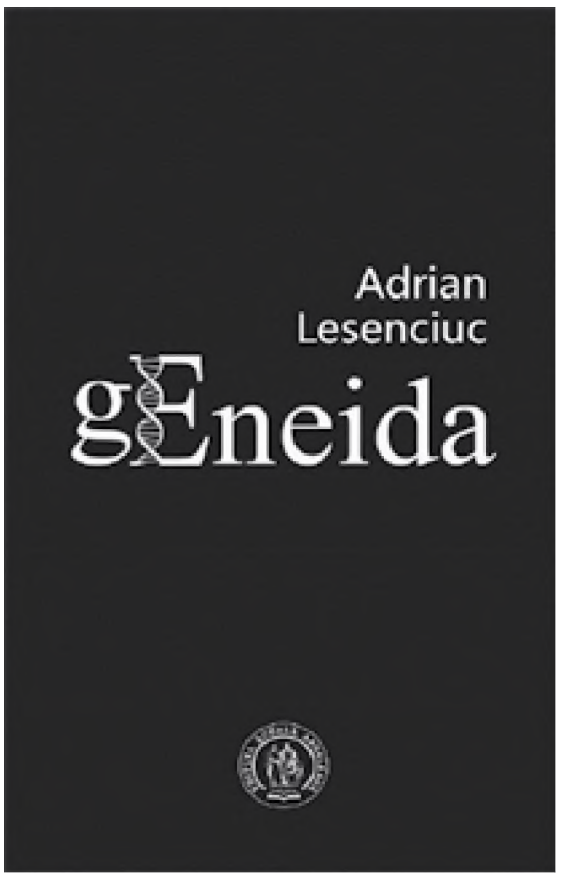
al soţului şi constată că are o amantă. Răzbunarea ei este drastică: aruncă benzină peste el şi pe motocicleta lui şi le dă foc, dar mor amândoi îmbrăţişaţi, ironia autorului sugerând că se iubeau cu foc. Anecdoticul îşi găseşte locul cuvenit în scurte relatări epigramatice: popularul personaj Ion, neîndemânatic, îi oferă Măriei... o stea. O ziaristă pleacă de la manifestarea culturală unde fusese invitată, scriindu-şi articolul acasă, din imaginaţie. Multe din piesele volumului sunt ironii la adresa scriitorilor (*Plagiatorul, Lunetistul*) după cum se insinuează butada din *Anchetatorii*: „Poate vine o altă revoluţie şi nu-i bine să ne prindă cu sertarele goale, cum s-a întâmplat în `89 cu scriitorii". Întâmplările amuzante, reale sau fantastice, extrase din cotidianul bogat în fapte demne de consemnat, se derulează în atrăgător înveliş ironic precum schiţele comice ale lui Teodor Mazilu, scrise într-un limbaj cu picanterii adorabile.

Ordinea pieselor volumului conturează o unitate de concepţie pe care Olimpiu Nuşfelean o presupune în subsidiar, manevrând subtil ataşamentul faţă de o scriitură plină de surprize. Formula finală a basmului în fărâme astfel prezentat e cuprinsă persiflant în proza care dă şi titlul volumului: *Ultima zi a Peştişorului de aur*. Punând capăt născocirilor, fanteziilor, dorinţelor şi viselor, peştişorul năzdrăvan din poveşti nu mai are succes odată ajuns în mâna vânzătorului de legume. Bărbatul ce pescuieşte pe malul apei nu dă ascultare peştişorului gata să se sufoce, nu-l aruncă înapoi în apă, ci îl scoate pur şi simplu din cârlig, îl prăjeşte şi îl mănâncă. Şirul poveştilor ia astfel sfârşit. În ultima piesă a volumului, bunica citeşte nepoţilor seara să-i adoarmă, dar se întâmplă invers. Bunica adoarme şi copiii o acoperă cu o pătură „grijulii să nu o trezească din frumosul vis că-şi adoarme nepoţii cu o poveste plină de vrajă".

Inventiv se dovedeşte Olimpiu Nuşfelean în onomastica ardelenească a personajelor şi în succinta lor caracterizare, aproape caricaturală uneori. Neaoşismele pitoreşti coabitează savuros cu urbanismele intrate în uz curent spre a da culoare şi expresivitate frazei. Olimpiu Nuşfelean este un scriitor ardelean înţelept care ştie să folosească parcimonios cuvântul ce potenţează naraţiunea din banalitatea cotidianului în spaţiul miraculosului şi al fantasticului bine temperat. ■

Dincolo de gene

Alexandru Cazacu



Un volum de poezie erotică inovativ prin formă și conținut este oferit cititorilor de către domnul Adrian Lesenciuc. Cartea „gEneida", apărută la Editura Școla Ardeleană în anul 2019 este scrisă în manieră secvențială, reușind un discurs liric modern având pilonii axați pe două eterne condiționări umane: istoria, privită ca o călătorie epopeică și dragostea ca o destinație *caput mundi*. Toate versurile sunt parte a unui întreg unde se utilizează legende formatoare fundamentale dar și importante referințe ale culturii clasice și contemporane.

Jocul de cuvinte ce oferă titlul volumului sintetizează întreaga aventură poetică și scopul acesteia, oferind deopotrivă deschiderea multiplă specifică oricărui demers literar. Precum eroul Eneas din lucrarea lui Virgilius ale cărui aventuri au ca ultim demers aflarea liniștii conjugale alături de Lavinia, la fel eul actorial ghitat de genele iubitei și luminat de ochii acesteia, parcurge un traseu al formării marcat de borne istorice și decoruri flamboiante. Apoi, către final, ajunge la acel *séréníté du chose* al armoniei domestice: *istoria toată se rescrie/ pe genele tale lungi/- stai! îmi zic în minte, eu sunt mai bătrân decât/ genele tale/ pentru că le pot gândi/ chiar dacă nu le văd marginea/ încovoiată de greutatea istoriei" (pg.23)*

Cartea este un bildungs-poem construit pe structură homerică, fiecare pagină fiind o mică frescă cu rol bine precizat în ansamblul general. Tangibil și intangibil, real și imaginar, trecut și prezent se condensează dând senzația unui punct de intersecție continuă dintre lumi ce se apropie prin acumularea a tot ce este esențial și valoros în condiția umană. Iar în cele din urmă armonia și acea simplitate calitativă relevă zona de sprijin perenă a existenței: „*genele tale lungi cât istoria/ ademenesc privirea/lumina se ascunde/ eu tac/ un mic pește clovn înnotând disperat într-un/ întuneric cu umbre rotitoare/pești n-au cum să vorbească/ aici*" (pg.24) Adevărata miză a evenimentelor istorico-culturale percepută din prisma „*celui mai iubit dintre pământeni*" fiind dragostea. ca o sinteză a cunoașterii senzoriale și intelectuale.

Cititorul parcurge expunerea călătoriilor urmărind monologul poetului, parametrizat de chipul ghicit al partenerei, fiind astfel martorul unor căutări, regăsiri și mărturisiri la care aderă idendificându-se în multe din trăirile scenariului deschis al poemului. Conform principiului expus de Toma de Aquino „*Nimic nu este în minte care să nu fi fost mai întâi în simțuri*" permanența veghe a genelor si implicit a iubitei fac ca versurile să conțină elemente intuite dintodeauna. Deasemenea există o relație specială cu timpul acesta devenind un adversar colaborativ cu al său „*last and found* " mereu prezent în AND-ul trăirilor „*ochii mei fără gene/plâng leșul cuvintelor ucise în floarea vârstei/și până când lumina să pătrundă cu zgomot/ prin pânza sfâșiată a decorului de luptă/o noapte pâcloasă se lasă peste lucruri/ inundând în tenebre și conștiința*" (pg.30)

Se pot percepe energiile rezultate din asimilarea limbajelor și conținutul acestora, precum și din afecte rezultate din așteptarea întâlnirii cu iubita al carei spirit tutelar este ominprezent. Peregrinitatea în sensul eliadesc al eternei plecări și reîntoarceri precum și faptele ce se scriu și se rescriu conduc la o relație dintre om și vremuri de tipul celor două mâini din celebra gravură a lui Escher. „*chiar și soarele mi-e este dator cu povestea asfințitului/fiindcă soarele nu a asistat la atâtea/ asfințituri ale sale/ la câte am asistat eu*" (pg.26).

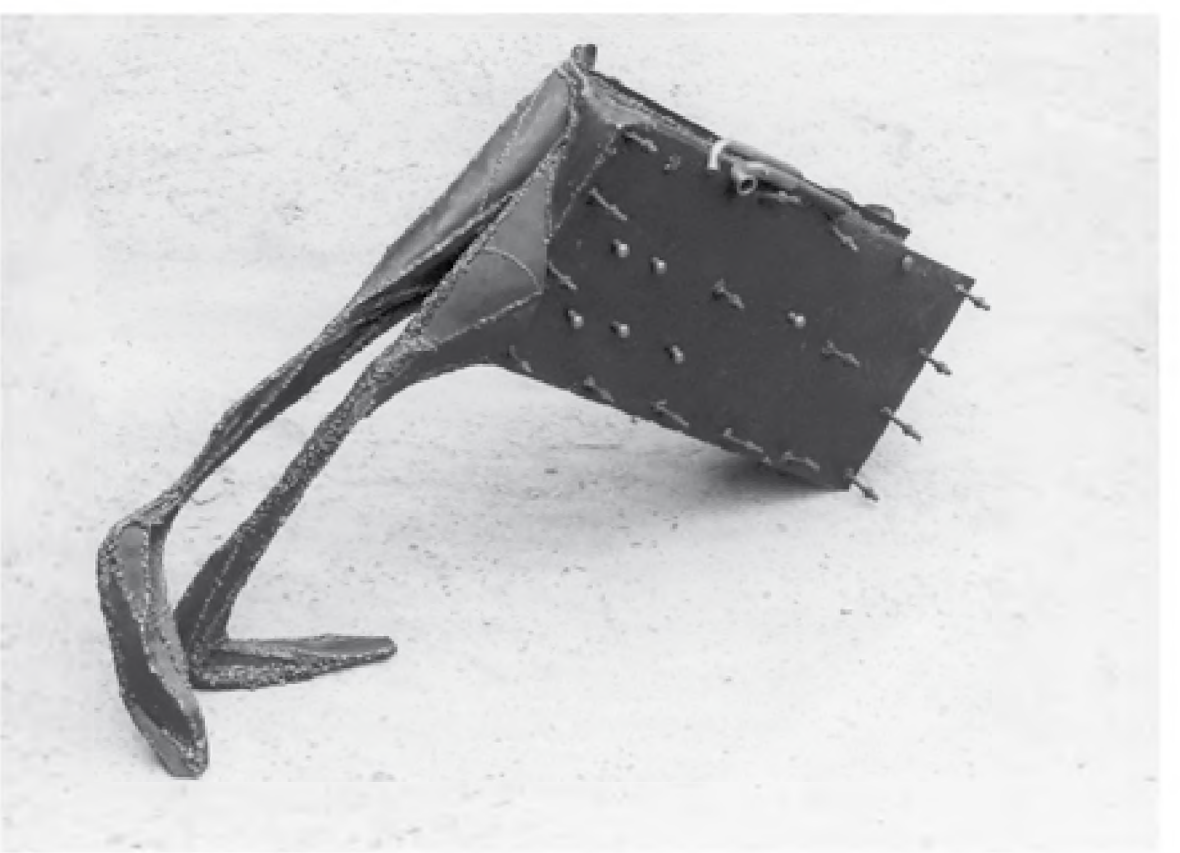
Incertitudini, senzulalitate, frământări dar nimic panicard sau euforic. Doar ochii, ca un far, ce se relevă implicit într-un prezent, plin cu memoria unui bibliotecar-arhival, gestionează fluxul amintirii și un timp ce expandează senzatiile prezentului: „*privirea ta ocolește lingura, privirea ta este încețoșată/și mă lasă să-not circular printre pete de ulei și/ carnea copiilor nenăscuți încă/-o conștiință a conștiinței țipă pata ce nu se vrea pată/lumină, cere cineva, nu văd cine și două mâini/mari iau rugăciunra în palme și spală privirea*"(pg.50)

Întregul text pare a fi o cronica unei campanii ce se reflectă-n oglinda privirii celei care înapoia genelor veghează mereu enigmatic, dincolo de aventurile pline de umbre si lumini ale epocilor dar si a celor care cred în misiunea fiecăruia in raport cu el însuși si mail ales cu celalalt. Acel celălalt, pe care se poate conta si care poate conta pe suportul tău retrăind cu ajutorul afectelor marile întrebări mai importante decât orice răspuns. Mai ales când înțelegi că destinația nu este decât o stație de tranzit pentru o nouă călătorie într-o iubire unde tonul elegiac se topește în reverie iar melancolia în ceremonial: „*privirea noastră s-a restrâns/ca-ntr-un câmp de bătălie/cu praful copitelor ridicat în văzduh/cu soarele topit în cețuri/ câmpul privirii noastre s-a apropiat/genele tale lungi s-au încolăcit peste ale mele/.../aici s-a petrecut totul/aici m-am petrecut/aici este petrecerea noastră*" (pg.18)

În ciuda impregnări livrești, se evită idealizarea trăirilor, atingându-se acel punct în care cerebralul si senzualul se află in echilibrul stabil pe întreaga durată a discursului. Se poate lesne observa cum poemul nu este nici elegie nici adorație ci o forma elegantă de dialog cu aportul și sub oblăduirea aceleia, lânga care, vremea și vremurile, duc la efervescențe ale percepției realului și imaginarului. „*rimelul înserării trecute s-a scurs în umbre și s-a/ micșorat treptat/cearcă-ne au rămas doar înfrângerile/memoria lor sapă tranșee, iubito, / tu, Lilith, coborâtă pe frânghia de ADN/din care se fac odgoanele corăbiilor/dinainte pregătite pentru marile descoperiri*" (pg.45)

Dincolo de orice comentariu referitor la maniera de a aborda un astfel de proiect, domnul Lesenciuc cu acest volum, se situează fără dubiu, într-o avangardă a modului de elaborare a poeziei la începutul secolului douăzeci și unu.

■



Sorin Purcaru — *Cele două fețe ale zburătorului*, oțel, 112 x 56 x 32 cm

Copaci și frunze

Mircea Moț

„Și frunze cad ca un sinistru semn" *(G.Bacovia)*

Dacă nu traversează chiar o pădure de simboluri, precum în poezia lui Baudelaire, omul bacovian se mișcă într-un decor artificial în care, în ciuda aparențelor, contează prea puțin mirosurile ce ar putea să tulbure individul. Acest spațiu este perceput în primul rând prin privire, mirosurile, emanate de frunzele în descompunere și de morții din urbe, fiind mai degrabă enunțate. Ele devin de altfel obiect al comunicării. Drumul spre casa iubitei are în acest caz un scop precis: „Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit ca să-ți spun,/De căldură pe catafalc,/Încet cadavrele se descompun,// Cei vii se mișcă și ei descompuși,/Cu lutul de căldură asudat/Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/Și azi chiar sânul tău e mai lăsat" (*Cuptor*).

Dintre formele cele mai proeminente ale vegetalului rețin atenția copacii, nediferențiați, ale căror atribute contează prea puțin prin semnificații simbolice de profunzime: „Copacii albi, copacii negri/Stau goi în parcul solitar" (Decor). Sau: „Și frunze albe, frunze negre;/Copacii albi, copacii negri;/Și pene albe, pene negre,/Decor de doliu funerar!" (*Decor*). Poetului îi repugnă tocmai prezența concretă a copacilor ce s-ar face simțită prin miresme. În această situație copacii trebuie reconsiderați. Prin metaforă, plopii sunt lipsiți de cunoscute semnificații (în Antichitate plopul era considerat un copac funerar), devenind *apostoli* cu veșminte violet, o culoare care contează pentru un cunoscut dicționar de simboluri ca o „culoare a *măsurii*, făcută din roșu și albastru, în proporții identice, din *luciditate și acțiune cugetată*, echilibru între pământ și cer, simțuri și spirit, patimă și inteligență, iubire și înțelepciune" (s.n.): „Amurg de toamnă violet/Doi plopi, în fund, apar în siluete:/ – Apostoli în odăjdii violete –/Orașul tot e violet" (*Amurg violet*). Aceiași plopi trebuie să rămână departe, dacă nu imperceptibili, contând în altă condiție decât cea vegetală, de gumă: „Departe plopii s-apleacă la pământ/În larg balans, lenevos, de gumă" (*Amurg de toamnă*). Uneori copacii nu sunt percepuți deoarece contează întregul, codrul: „Ce chiot, ce vuiet în toamnă.../Și codrul sălbatic vuiește –" (*Melancolie*). Copacii trebuie scoși din sfera vegetalului; personificați, ei oftează, suferind de boala intrată în lumea bacoviană: „E toamnă, e foșnet, e somn.../Copacii, pe stradă, oftează;" (*Nervi de toamnă*). Alteori copacii bacovieni au răceala cristalului, „intermediar între vizibil și invizibil": „Copacii rari și nînși par de cristal" (*Amurg de iarnă*). Când apar, florile sunt de plumb, artificiale și lipsite de miros: „Dormeau adânc sicriele de plumb/Și flori de plumb și funerar vestmânt-/ Stam singur în cavou...și era vânt.../Și scârțâiau coroanele de plumb" (*Plumb*). „Buciumă toamna/ Agonic– din fund –/Trec păsările/Și tainic s-ascund.//Țârâie ploaia.../Nu-i nimeni pe drum;/ Pe-afară de stai/Te-năbuși de fum.//Departe, pe câmp,/Cad corbii, domol;/Și răgete lungi/Pornesc din ocol.//Tălăngile, trist,/Tot sună dogit.../Și tare-i târziu/Și n-am mai murit..."

Pe poet îl interesează în schimb mult mai mult frunzele, asimilate uneori ploii și integrate fluidității acesteia: „La casa iubitei de-ajung,/Eu zgudui fereastra nervos,/Și-o chem ca să vadă cum plouă/Frunzișul, în târgul ploios" (*Spre toamnă*). Frunzele sunt surprinse aproape de fiecare dată într-o cădere ce pare să devină emblematică pentru condiția universului bacovian marcat de somnul anticipând moartea, dar și de umezeala ce descompune și trimite totul în uitare: „Amanții, mai bolnavi, mai triști,/Pe drumuri fac gesturi ciudate –/Iar frunze, în veșnicul somn,/Cad goale, udate" (*Nervi de toamnă*). În inexorabila lor cădere, frunzele primesc un atribut sugestiv: „Tăcere...e toamnă în cetate.../Plouă...și numai ploaia dă cuvânt –/E pace de plumb, e vânt, și pe vânt/Grăbite, trec frunze liberate" (*Note de toamnă)*. Sau: „Plouă... și peste târg, duse de vânt,/ Grăbite, trec frunze liberate" (*Note de toamnă).*

Poetul este atent la frunză fiindcă, spre deosebire de aroganța copacilor ce emană ideea de durabilitate, frunza sugerează un destin individual și condiția trecătoare a ființei căreia îi este hărăzit finalul degradant: „Hârtii și cu frunze, de-a valma,/Fac roată-n vârteje, pe-o piață" (*Toamnă).* Motivul frunzei este asociat vizibil suferinței: „Cu lacrimi mari de sânge/Cad frunze de pe ramuri" (*Amurg).* Dar și lipsei de perspectivă: „Într-o grădină publică, tăcută,/Pe un nebun l-am auzit răcnind,/Iar frunzele cu droaia se desprind, –/E vânt și-orice speranță pierdută" (*Plumb de toamnă*). Transcrise metaforic, frunzele asociate sângelui nu pot însufleți, precum în mit, statuile încremenite în severitatea rece a formelor: „Acum cad foi de sânge-n parcul gol,/Pe albe statui feminine" (În parc). Aceeași frunză devine sugestia nevoii de comunicare și de replică primită de la celălalt: „O frunză s-a lăsat pe-o mână-ntinsă care cere..." (*Note de toamnă*).

Spuneam că ființa bacoviană stabilește o relație cu întregul în primul rând prin privire. Este o privire avidă de semnificații și de semne care conduc la o lucidă înțelegere a condiției omului. Căderea frunzei contează în primul rând pentru omul bacovian ca un semn: „Scârțâie toamna din crengi ostenite/Pe garduri bătrâne, pe streșini de lemn,/Și frunzele cad ca un sinistru semn/În liniștea grădinii adormite" (*În grădină*).

Omul bacovian înțelege că este contemporanul drumului invers al Creației și al semnificativei sale destrămări/descompuneri. Traversarea citadinului devine pentru individ o permanentă rătăcire câtă vreme descompunerea universală anulează toare reperele. Lipsită de întoarcere mișcarea este una circulară, căreia ființa bacoviană nu i se poate sustrage. Cele până aici prezentate subliniază ideea că universul bacovian este, în ciuda aparenței, inconsistent, lipsit de repere datorită permanentei descompuneri a materiei. Plasată într-un asemenea univers, ființa trăiește, cu fiecare drum în realitate – având el însuși semnificația unei aventuri – descoperirea lumii. Un prezent continuu exclude ideea de experiență și atunci fiecare drum, între puținele și inconsistentele repere ale spațiului bacovian, devine o permenentă plecare fără de întoarcere. La ființa bacoviană nu se poate vorbi de întoarcere câtă vreme eul traversează o realitate ce se modifică rapid. La „întoarcere" omul găsește o cu totul altă realitate. Drumul bacovian este tocmai de aceea o permanentă rătăcire. Poetul

Sorin Purcaru *Inconnu II*, tehnică mixtă pe hârtie

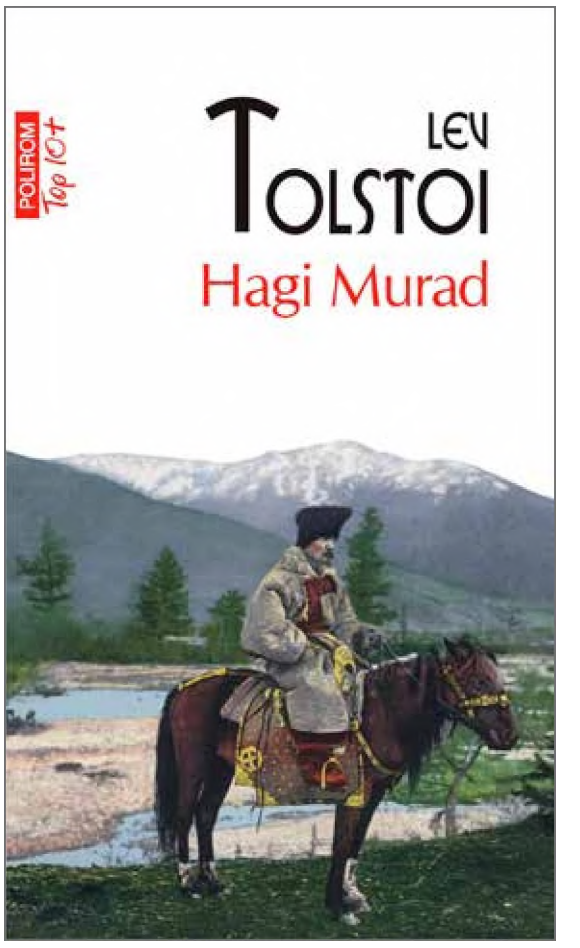
subliniază ideea în câteva poeme: „Va bate ploaia.. și târziu la geamul tău voi plânge-ncet –/Va rătăci alcoolizat, apoi, în noapte, un schelet... (*Nervi de toamnă*). Sau: „Plângeam și rătăceam pe stradă/În noaptea vastă și senină" (*Fanfară).* Labirintul bacovian se confundă în această situație cu nelimitatul, din care nu se mai poate ieși cu un iluzoriu fir al Ariadnei.

Dacă ființa nu poate face de două ori același drum în universul *Plumbului*, omul bacovian se confruntă în mod simbolic cu infinitul. Din acest unghi, poezia lui Bacovia pare să susțină o intuiție a lui Maurice Blanchot: „Rătăcirea, faptul de a merge fără a putea să te oprești niciodată, schimbă finitul în infinit. La aceasta se adaugă următoarele trăsături singulare: din finit, care este totuși închis, poți totdeauna să speri că vei ieși, în timp ce imensitatea infinită, fiind fără ieșire, este închisoarea" (Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Univers, 1980, p.187). Cu mențiunea că la Bacovia acest infinit, lipsit de repere, este cât se poate de perfid, aproape insesizabil, cultivând totuși iluziile ființei prea puțin conștiente de faptul că este condamnată să rătăcească permanent. În această situație, nelimitarea produce o tensiune dramatică, ușor sesizabilă. Nelimitatul se confundă cu închisoarea. Ființa bacoviană caută salvarea prin dobândirea certitudinii limitei, are nevoie de prezența orașului în concretețea sa materială, ca limită. Spațiile închise sunt căutate ca salvare nu de ploaia sau de zăpada de afară, ci de nelimitatul și de acea descompunere ce îndreaptă lumea spre declin. În casa iubitei sau în crâșmă fiind, eul bacovian simte o liniște profundă, deoarece claustrarea asigură tocmai acele limite care, putând fi învinse, ar garanta certitudinea libertății: „E ziuă și ce întuneric.../Mai spune s-aducă și lampa –/Te uită, zăpada-i cât gardul,/Și-a prins promoroacă și clampa.//Eu nu mă mai duc azi acasă.../Potop e-napoi și nainte,/Te uită cum ninge decembre.../ Nu râde... citește nainte." (*Decembre*). După cum plumbul însuși, prin greutatea lui, ar putea fi acceptat ca elementul care apasă și fixează formele amenințate de inexorabila alunecare!

■

Hagi Murad, miniatură de geniu

Ștefan Manasia



Poate că nu e lipsit de importanță, în timp ce în proximitatea noastră se profilează un gulag digital, să redescoperim acel segment al literaturii care funcționează ca o busolă morală. Marchizul de Custine și *Scrisorile* lui *din Rusia*, Varlam Șalamov și neiertătoarele *Povestiri din Kolîma*, proza scurtă a unui Isaac Babel și în special literatura extinsă în toate direcțiile a contelui Lev Tolstoi (bineînțeles că și alți autori, alte opere) ne pot ajuta să descifrăm convulsiile și imperialismul poporului rus, narcisismul, complexele și aparent absurda lui foame de violență. Poate că nu întîmplător pacifismul se impune ca o constantă în opera autorului *Annei Karenina*, cel care ajungea – după cum visase în adolescență și tinerețe – nu numai la gloria planetară, dar și la capătul unui proces de autodesăvîrșire spirituală, pe care îl documentează marile sale romane și o nuvelistică excepțională. Evident că, deloc întîmplător, Mahatma Gandhi sau Ernesto Sábato, ca să numesc numai două conștiințe ale secolului XX, au fost influențate de Tolstoi.

Mi-era, totuși, teamă să recitesc nuvela istorică *Hagi Murad* și să n-o găsesc obsoletă. Lucrare de bătrînețe și publicată postum, e inspirată de participarea sa la războaiele de cucerire din Caucaz la mijlocul secolului XIX. Tolstoi activează în armata țaristă, aceea care comite nemaiîntîlnite atrocități împotriva rezistenței cecene – ceva mai primitive, însă de aceeași duritate cu, ulterior, acelea ordonate de Putin armatelor sale, cînd imperiul devenise (cameleonic) o federație. Șamil și Hagi Murad sînt conducătorii spirituali și militari ai cecenilor, popor de munteni care acceptă greu spre deloc jugul puterii tinere venite din nord.

De la bun început, Tolstoi sabotează convenția romanului istoric. Ficțiunea sa e lansată pe un ton melancolic și resemnat și capătă, prin cîteva fraze neutre, precise, lipsite de zorzoanele unui Pușkin, puterea depoziției în fața unui implacabil tribunal al istoriei. Naratorul evocă peisajul, se îmbibă de peisaj – ceea ce producea un răsfăț sinestezic (și) în *Război și pace*. Florile de cîmp sălbatice și umile au o frumusețe anume în biotopul lor. Ciulinul, înalt, greu de smuls, cu ciucurele mov al florii evocînd un chip e asemenea unei siluete care nu renunță la luptă. Pe unde a trecut plugul, tijele plantei atîrnă asemenea unor brațe amputate. Ogorul arat, cernoziom lipsit de pata oricărei buruieni, e declarația de război a umanității împotriva universului: lăcomia și egoismul se întrevăd aici.

În curînd, prin istorisirea ultimelor luni din viața lui Hagi Murad, oaspete și prizonier de lux al generalilor ruși, asistăm la o fărîmă din existența unei specii invazive, de o violență de neînchipuit. Naratorul descrie armata rusă asemenea unei specii de furnici războinice, dotate cu cruzime pe toate palierele ierarhiei militare, de la cel mai umil cazac pînă la bătrînul general Voronțov și pînă la țarul Nicolae I, reacționar și autocrat sinistru. Simpatia cititorului glisează insesizabil dinspre corpul ofițerilor cartofori alcoolizați spre *naibul* (căpetenia) Hagi Murad și *murizii* (slujitorii) săi de o fidelitate absolută. Corupția guvernează complexul de război țarist: în piramida puterii, de la vîrf la bază, sînt furate rublele și alimentele, așa încît țărănușii luați cu arcanul la oaste își cultivă varza în curtea unității, jefuiesc apoi proprietățile muntenilor, împinși de foame și de acea cruzime greu de înțeles pentru occidentali. Nu mai ajung să bea vodcă, ci spirt. Fiecare înfrîngere e transformată de propagandă într-o victorie plăcută urechilor țarului. Acolo unde un Ivan e împușcat în burtă, ucis, iar alți doi răniți, comunicatele trimise superiorilor anunță – evident fals – că o sută de rebeli au căzut, de asemenea, în luptă. La campaniile de urmărire și pedepsire din cîte un *aul* (sat montan), după ce ucid tot ce prind, după ce declanșează orgii culinare, cazacii incendiază stogurile de fîn, casele și acareturile, inclusiv stupii cu albine în ele, stupii ai căror faguri îi îndulciseră de curînd.

Ținuta, decența și demnitatea arhetipală a unui Hagi Murad atrag simpatia, de nu chiar dragostea cîtorva rusofoni nealterați, nemutilați sufletește – îndărătul personajul Butler de pildă, un pierde-vară inocent și incapabil de gratuitatea crimei, îl ghicim pe tînărul Tolstoi; probabil că de la Butler, naratorul, retras în introspecții de botanică morală, reține istoria căpeteniei cecene și detaliile războiului nimicitor: „Sado luă un tîrnăcop și o lopată și ieși cu rudele sale să sape un mormînt fiului. Bătrînul bunic ședea lîngă peretele căsuței dărăpănate și, crestînd o nuia, privea năuc în gol. Tocmai se întorsese de la stupărie, unde două stoguri mici de fîn fuseseră incendiate. Caișii și vișinii, sădiți și îngrijiți de bătrîn, fuseseră doborîți și arși, dar, lucrul cel mai grav, rușii dăduseră foc la stupii cu albine. Bocetele femeilor răsunau din toate casele și din piața unde se mai aduseseră două cadavre." (p.108) În fața peisajului de Guernica premodernă, se forjează un sentiment mai puternic decît ura (pentru că invadatorii și-au pierdut atributele umanului). Și în paragrafele ce urmează Tolstoi e cutremurător (profetic?): „Bătrînii se adunaseră în piață și, stînd pe vine, discutau despre ce e de făcut în situația de acum. Nu pomenea nimeni de ura împotriva rușilor. Sentimentul care-i stăpînea pe toți cecenii, de la mic la mare, era mai puternic decît ura. Aici nu era vorba de ură, întrucît ei refuzau să-i considere ființe omenești pe cîinii de ruși, ci de repulsie, scîrbă și uluire în fața cruzimii fără rost a acestor creaturi. Astfel că dorința de a-i distruge, așa cum stîrpești șobolanii, păianjenii veninoși și lupii, era pentru ei la fel de firească ca sentimentul de autoconservare." (p.109)

Fără nici un balast anacronic, fără nimic melodramatic, nuvela e construită asemenea unui proverb cecen: *funia să fie lungă, iar vorba – scurtă*. Superconștiință a vremii sale, obsedat de vinovație, de viață și de moarte, Tolstoi rămîne de o actualitate frapantă astăzi. Republicată în 2020 la Polirom, în colecția Top 10+, în traducerea din limba rusă a Anei-Maria Brezuleanu, cu note neinvazive și edificatoare, nuvela reclamă noi relecturi și interpretări, în timp ce halena războiului se apropie lunile acestea, ineluctabil, de noi.

■

Sorin Purcaru *Înger Zburător*
oțel inoxidabil, 66,5 x 49 x 19 cm

Poveste americană

Iuliu-Marius Morariu

Concursul Național de Literatură
„Ioan Slavici", 2021
Premiul II, secțiunea *Proză Scurtă*

Din ochii stufoși ai bătrânului, s-ar mai fi scurs parcă o lacrimă. Nu se mai putea, însă. Îi secaseră, zice-se, de cât și-a plâns păcatele făcute în străinătate. Se mulțumi cu un icnit dureros, iscat parcă din străfundurile inimii.

Părintele îi dădu înainte, cu forță, fără a părea că se sinchisește de scâncetele moșului.

— Iar eu, nevrednicul preot, cu puterea ce-mi este dată, te iert și te dezleg...

Avea bătrânul popă Timoftei mulți bolnavi de grijit în aceste vremuri și nu era chip de prea multă zăbavă. Îl cuminecă și plecarăm mai departe. De-altminteri, nu mi s-a părut nimic nefiresc în asta. Mă șocase, ce-i drept, cu ani în urmă, când refuzase să-l împărtășească, deși-i știam, și pe părintele și pe moșul Grigore, oameni ca buni ca și pâinea caldă.

Gurile rele zvâcneau și atunci. Vorbeau că pe meleaguri străine, cât fusese în America, își vânduse sufletul vrăjmașului. Unele bătrâne se jurau chiar că-l văzuseră noaptea, prin catul ferestrei, vorbind cu o mogâldeață neagră, cu coarne-nfundate și că din hornul lui ieșea, la fiecare lună plină, o flacără albastră. Dar cine să se ia după poveștile lor! Muierile sunt slabe de înger. Și-apoi, dacă stai să le cauți în coarne, te-mbrobodesc cu te miri ce relatări copilărești, doar să le dai atenție.

Un lucru era sigur. Moș Grigore era un suflet frământat. Am observat asta încă acum douăzeci și cinci de ani, când eram tânăr dascăl în Găureni. Nu-și prea avea povești cu lumea din sat, își lucra pământul cu multă sârguință, cu ură parcă și era adesea căzut pe gânduri. Din când în când, dădea chiar senzația că vorbea cu cineva. De-acolo-i ieșise vorba în sat, că nu e în toate mințile. Apoi, cu vremea, peste oasele-i trudite s-a așternut boala și bătrânul rămăsese ani de-a rândul să-și plângă singurătățile în bătătură, acompaniat de gureșele măcănituri ale rațelor și de scâncetul purceilor. Acum era cu adevărat la capătul puterilor. Nici preotul nu credea că mai are mult. Și nu s-a înșelat. Abia trecură Paștile și copiii veniră în grabă să-și anunțe păstorul că s-a stins bătrânul.

N-am văzut niciodată un mort mai frământat. Fața i se strânse într-o ciudată schimonosire, ce lăsa să întrevadă un om prins între plâns și strigăt. Gâvanele stufoase, se nu mai adăposteau demult globi oculari funcționali, păstrau încrețiturile unui om ce vărsase multe lacrimi în viața lui. De plâns, l-a plâns și lelea Ioană, nevastă-sa, l-au plâns și feciorii și nurorile. Doar a fost om bun. Și-a pus feciorii la casele lor și i-a lăsat cu stare. A trudit mult și a venit cu bani mulți din străinătate. Copil sărac, a plecat acolo să muncească și după vreo cincisprezece ani în care nimeni nu mai avusese nicio veste de la el, a apărut cu tolba plină de galbeni. Așa i-au răsărit, ca din senin moșiile, pe care, cu neastâmpărul de copil sărac ce-și dorea să aibă, le-a lucrat, devenind fruntaș în sat. N-a fost aspru cu copiii decât în ceea ce privește cartea. Din păcate, niciunul nu i-au semănat în această privință. Grigore a fost aprig la învățătură. Mereu fruntaș în sat, a fost trimis la Năsăud, unde a terminat ca premiant patru clase de gimnaziu. Năpastele, tăbărâte parcă din senin peste familie, cărora le-au murit într-un an aproape toți boii și purceii, dar și bătrânii și vreo doi copilași, mai tineri decât el, l-au adus din nou acasă. Au chibzuit bătrânii lui să-l însoare cu Ioana, o fată săracă, dar harnică. Zis și făcut. Au avut împreună cinci feciori. Toți au lucrat pământul, căci de învățătură n-au avut drag.

Înmormântarea n-a fost tulburată decât de un singur eveniment ciudat. În mijlocul slujbei, câinele familiei, un dulău de toată frumusețea, a reușit să rupă lanțul. A fugit, din capătul grădinii, țintă la părintele, pe care l-a-ncrestat, aparent destul de zdravăn la o mână.

— Semn rău!, șușotiră babele, scuipându-și în sân. Ăsta sigur are să se facă strigoi!

Cum mușcătura a fost mai degrabă una superficială și feciorii l-au prins de îndată și l-au legat înapoi, nu ne-am întrerupt prea mult din funesta rugăciune. L-au pus în cimitir și dus a fost. După cele câteva pahare de tărie primite la pomană, se mai domoliseră parcă și presentimentele sumbre ale bătrânelor ce-l visau bântuind.

Odată îngropat, chipul lui urma să se piardă parcă în negura uitării, rămânând, cu vremea, închistat în sipeturile inimilor celor dragi și eventual, în câteva poze, în care bătrânul avea o căutătură aspră. Nimeni nu bănuia ce se va întâmpla mai încolo.

La vreo câteva zile după obișnuitul parastas, pe care familia obișnuia să-l facă, pentru așezarea sufletului, la casa răposatului Grigore al Roșului a fost zarvă mare. Până-n ziuă, femeile făceau o gălăgie mai mare decât cocoșii, meniți a ne da deșteptarea. Babele bârfitoare au fost primele ce au reacționat. Au luat-o îndată într-acolo. Odată cu ele și alți curioși. Între ei și eu. Când am ajuns, la poartă, ce să vezi! Ioana bătea metanii în ogradă, pe pietrele spălate de ploaia ce căzuse în ziua de dinainte, una dintre nurori mătura cioburile oalei de smântână, pe care o spărsese soacră-sa de spaimă, iar celelalte stăteau speriate, neștiind cum să reacționeze. Din poartă, un chip zâmbăreț, al unui om scăpat parcă din cărțile de istorie, întreba nedumerit, cu un accent ciudat:

— Acasă-i tata Grigore, doamna Ioană?

— Ptiu, ucigă-l toaca, se zbenguia bătrâna, diavolul a luat chip de om și acuma-mi vorbește! Pesemne că n-oi fi dat ceva pomană cumsecade! Iartă-mă, Doamne și scapă-mă de întruchiparea asta diavolească, zicea bătrâna, bătând de zor metanii.

Oamenii stăteau și ei speriați, neștiind ce să creadă. Unii, mai îndrăzneți, ar fi sărit să pipăie, ori chiar să lovească neagra mogâldeață de carne. Ceva îi oprea totuși. Minune! Făptura vorbea, și încă pe limba lor! Nițel ciudat, dar se-nțelegea ce zice. Într-un sat ca Găureniul, unde cu toții erau rudenii și singurii străini erau perceptorii și soldații unguri, ce veneau să-i ia pe tineri cu arcanul la oaste, un negru era cu siguranță o prezență insolită.

Mi-am făcut loc cu coatele prin mulțime, să previn o eventuală tragedie. Ajuns în fața lui, m-am prezentat.

— Bună ziua! Mă numesc Nathaniel Roșu și îl caut pe tata Grigore!, îmi spuse omul. Accentul lui, atât de dulceag în comparație graiul aspru, marcat de regionalisme al găurenarilor și alintat, într-o formă aproape mai delicată ca al lor, făcu să-mi scape un zâmbet.

— Într-adevăr, aici a locuit până nu demult un om pe nume Grigore, i-am spus. De unde veniți și cum se face că vorbiți românește?, l-am întrebat eu.

Nu bănuiam atunci că puerila-mi întrebare va isca zile întregi de discuții, din care voi avea atâtea de învățat și care vor schimba viața întregului sătuc deluros din nordul Ardealului. Omul venea tocmai de peste ocean: din Missouri, mai precis. Și se pretindea a fi fiul răposatului pe care cu mai bine de o lună în urmă îl prohodiserăm. Era nițel mai tânăr decât feciorii răposatului, iar data nașterii lui corespundea într-adevăr cu anii în care fusese omul nostru plecat spre pământurile făgăduinței.

➲

Sorin Purcaru

Mașina de zburătăcit, oțel, 56 x 42 x 44 cm

A durat nițel până să o liniștesc pe lelea Ioană și s-o conving că nu e „Sătana". Pe săteni, cred că nu i-am convins pe deplin nici acum, la atâția ani după eveniment. Ei încă șușotesc între ei cum, diavolul căruia își vânduse badea Grigore sufletul, a luat înfățișare și a venit la familie, să-i ceară te miri ce zălog. Așa sunt oamenii, cine-i poate opri!

Odată ce-am intrat în casă și-am reușit să împrăștiem mulțimea de gură-cască de la poartă, Nathaniel s-a pus pe depănat firul amintirilor. Avea ce să ne spună. Îl ascultam fascinat și uneori împiedecat, de amestecul de cuvinte românești și englezești. Se străduise, bietul, să învețe limba noastră, dar tot o stâlcea destul de bine. Baba Ioana, ajunsă și ea pe culmile bătrâneților, deși se ținea încă bine, se opintea adesea, cerându-mi să-i tâlcuiesc ce-a vrut să zică.

— Eu venit din America, de departe. Am traversat oceanul, care nu foarte prietenos cu noi și venit să-mi cunosc tatăl. Mama, Kathie, a murit anul trecut, așteptându-l. A promis că se întoarce și ne duce și pe noi în țara lui, ori că vine cu familia românească să ne cunoaștem. Nu făcut, nici una, nici alta. Acum venit eu la el.

Cu un gest de uimire, nurorile-și duseră toate, de parcă-ar fi fost înțelese, mâna la gură. Bătrâna în schimb, asculta fără să clipească. Ne-a povestit apoi negrul cum, odată ajuns pe acele meleaguri, consăteanul nostru s-a deprins cu limba și obiceiurile locului. A fost inițial păstor în Montana, căci avea cunoștințe încă de acasă despre acel meșteșug. Apoi, după vreo câțiva ani s-a apucat de tâmplărie. Cum era puternic și harnic, iar din construcții se câștiga mai bine, și-a schimbat, cu vremea, meșteșugul. A încercat el și cu aurul, căci era în vogă în acele vremuri, dar nu prea i-a ieșit. Și geografic, s-a deplasat de ici până colo, pentru ca în cele din urmă, pe malurile Misssissippi-ului, la Missouri, să se statornicească vreme mai îndelungată. Aici a devenit un fel de argat, la casa unui om înstărit. L-a pus cu vremea, stăpân peste sclavii săi și i-a încredințat nu doar plantațiile de bumbac, ci și celelalte acareturi ale gospodăriei. Se descurca de minune. Aici s-a cunoscut cu Kathie, care lucra la bucătărie. S-au îndrăgostit, iar el a fost, într-un fel, fructul dragostei lor. Cum era sclavă, relația lor i-ar fi putut pricinui neplăceri cu stăpânul. De dragul lui, însă, acesta a eliberat-o, iar pe Nathaniel l-a făcut copil de-al casei. Ba mai mult, în clipele de răgaz, stăpâna, soția lui, avea grijă să-l școlească și să-l educe, învățându-l bunele maniere, dar și carte. Așa a ajuns el majordomul acelei case.

După mai mulți ani de străinătate, ceva s-a schimbat în Grigore. Gustase din toate bucuriile și libertățile „lumii noi" și totuși, devenise parcă mai trist, mai închis în sine, mai melancolic. Devenise rece cu cei apropiați. Deși erau mulțumiți de el, stăpânii nu înțelegeau ce se întâmplase. Kathie a fost cea care, la un moment dat, și-a făcut curaj să discute cu el. Însă nu era chip să vorbești cu un om în starea lui. Depărtarea de casă, copiii rămași acolo, dorul de cei dragi, toate îi creau stări de angoasă. Faptul că aici „păcătuise" după morala satului nostru, i le amplifica. După multe zile frământate, stăpânul s-a gândit c-ar fi potrivit să traverseze din nou oceanul. Să vină pân-acasă și să-și ostoaie dorul. Apoi, dacă va putea, își va lua familia și se va întoarce. Vor găsi cele două femei un mod de-a conviețui, iar copiii și-i vor crește-mpreună. Zis și făcut. A plecat Grigore înapoi înspre meleagurile noastre. Americanul i-a apreciat calitățile și a ținut să-l răsplătească pentru munca lui. La înțelegere cu el, o parte din simbrie a rămas acolo, ca în cazul

Sorin Purcaru *Doamna M*, tehnică mixtă pe hârtie

în care nu s-ar mai întoarce, să aibă și „nevasta" de peste ocean di-n ce-și crește odrasla.

A promis că, dacă va rândui Domnul să trăiască și va răzbi să ajungă acasă, se va-ntoarce negreșit. Îi plăceau meleagurile americane, iar rodnicia lor îl entuziasma de-a dreptul. Le-a promis și lor că, atunci când se va ivi prilejul, le va oferi posibilitatea să-i cunoască obârșiile. Înainte să plece, a lăsat negresei o adresă unde să poată fi căutat, în caz că n-ar mai veni înapoi. A scris săraca Kathie lună de lună epistole lungi, ajutată de patronul casei și mai apoi de fecior. În zadar, însă. Niciun răspuns. Ori batăr o confirmare c-ar fi ajuns. Au trecut de-atunci peste treizeci de ani. Nathaniel a crescut și el. Vechiul stăpân a murit, iar cel nou nu era prea prietenos cu negrii, fie ei sclavi sau liberi. Cum înaintea morții, maică-sa i-a oferit un plic cu adresa tatălui său, s-a gândit să vină să-l cunoască. S-a pregătit intens. Precum mi-a mărturisit, a studiat ani de zile limba noastră colțuroasă, când cu ciobanii de pe moșia din vecini de ei, când cu muncitorii ce se pripășiseră

Sorin Purcaru *Chip II*, tehnică mixtă pe hârtie

sezonier prin zonă. Cum pe Kathie o răpusese, cu puțin înaintea Crăciunului o pneumonie, nu-l mai lega nimic de acele meleaguri. Cu stăpânul nu era în relații bune, vremurile nu erau prietenoase cu negrii în America, iar puținii bani ce-i rămăseseră de la tatăl lui și cei adunați de el cu vremea, îi permiteau o călătorie peste ocean și chiar cumpărarea unei căsuțe și a ceva pământ. Ca atare, s-a pus pe drum. După luni în care a îndurat capriciile oceanului și a văzut orașe și așezări care mai de care, iată-l ajuns la capătul lumii, în ținuturi despre care auzise doar din romane ce nu-i prevesteau nimic bun. Și culmea, s-a nimerit să nu-și mai vadă tatăl! Parcă se înțeleseseră cu mama lui, să se cheme unul pe celălalt!

Nurorile ascultară povestea icnind a mirare când una, când alta. Apoi priviră spre soacră, cu o mină ce se plasa undeva între acuză, ironie și supușenie. Erau niște fățarnice. N-o suportau pe bătrână și așteptau acum s-o vadă prăbușindu-se. Să izbucnească-n lacrimi, să-și smulgă perii capului. Când colo, nimic. Era stană de piatră. După câteva minute în care părea că-și înșiră gândurile, veni spre negru. Îl îmbrățișă și-i spuse: „Bun venit acasă, fecior!" Îl mai și pupă.

Nurorile rămăseseră mirate. Așteptau să vadă dacă i se ia negreala pe buze.

Apoi, după ce mai rămăsese o vreme în tăcere, văduva începu ușor și așezat:

— Așa cum am bănuit și cum am avut semne în ultima vreme. Înainte să moară, îl auzeam adesea pe Grigore vorbind prin somn. Pomenea tot felul de nume spurcate, ce nu erau nici de-ale noastre, nici ungurești. Și-și amintea, așa cum zici, de tot felul de lucruri din America. Niciodată nu l-am întrebat. Dacă nu mi-a spus, l-am lăsat să-și ducă tainele cu el în mormânt. Nu mă mir și nu-l acuz. I-a fost, de bună seamă greu acolo. Eu n-am avut vreme de vaietele și tânguielile lui. Nici atunci, nici mai târziu. De îndată ce s-a-ntors, neam pus pe treabă. Am cumpărat pământ, ne-am pus pe lucru și-am făcut avere. Singurătățile și of-urile le discuta cu popa. El îi cunoaște tainițele. Dar nu-i musai să-l mai buntuzuim și pe el. Devreme ce ești aici și ești de-al nost', ești binevenit. Ai să stai la noi o vreme, să te-ntremezi. Ni-i fi de ajutor prin ogradă. Pe urmă, îi vedea ce-i face.

Dacă nurorile au început a cârti pe la spatele bătrânei, nici feciorii nu au fost mai fericiți. Cum mama s-a comportat mereu ca un căpitan cu ei, n-au îndrăznit, însă, s-o-nfrunte. De voie, de nevoie, l-au primit ca pe-un frate. Cum Nathaniel, Natail cum aveau să-i zică, căci tainele limbii lui de baștină le-au rămas de-a pururi străine, era foarte priceput în toate, au început cu vremea să-l îndrăgească. Așa a ajuns să se statornicească la noi. Sunt deja zece ani de când a sosit. Coliba de la marginea satului e a americanului Natail, cum îl știu sătenii. Cu greu, s-au dumirit și ei că-i tot om ca noi. Numai că-i de altă culoare. Felul lui ciudat de-a vorbi s-a contopit cu vremea în coloritul local al satului nostru, rupt de lume.

Unele bătrâne ar fi, totuși, gata să jure, că la anumite soroace, de pe hornul lui ies, la Sânziene și la Luminații, flăcări verzui și că, din vreme-n vreme, Sarsailă însuși își vâră coarnele sub ușa strâmtă a colibei, ca să-i ceară sfat. Dar astea sunt povești de șezătoare și niciun bărbat serios nu le bagă-n seamă. Și mai zic bătrânele ceva. Anume că, de când a sosit el în sat, mormântul lui Grigore s-a înălțat de-o palmă. S-a ridicat mortul nițel de spate să-și vadă feciorul. Ori poate, să-l audă mai bine, căci cu văzul, tare prost stătea! ■

Adolescență... (II)

Claudiu Groza

Tot despre adolescență, dar una traumatică, neconsumată, imatură afectiv, este vorba și în *Familia Tót*, spectacolul regizat de László Bocsárdi la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe.

Am avut multă vreme o prejudecată față de piesa lui Örkény István, după cel puțin o montare în cheie îmbâcsit-realistă, care m-a făcut să cred că textul este inevitabil datat și să mă întreb de unde voga sa în spațiul teatral maghiar. Prejudecata mi-a fost spulberată după versiunea lui Bocsárdi, care relevă nota de absurd bine marcat al intrigii dramatice și niște inflexiuni de subtext care pun în altă lumină personajele și miza interacțiunii dintre ele. Avem de-a face cu un spectacol bogat în imbricații narative, cu personaje conturate din detalii expresive și elemente subtile care explică și justifică evoluția poveștii.

Regizorul s-a bazat, trebuie spus, și pe romanul omonim, nu doar pe piesa de teatru, ceea ce contribuie, cred, la developarea intrigii.

În lectura lui László Bocsárdi, maiorul cu mințile zdruncinate de război, care are nevoie de liniștea sătucului tihnit Mátraszentanna, nu este un simplu maniac dezaxat de experiența frontului, ci un puști cu acută nevoie de stabilitate afectivă. El e un *control freak* nu doar ca un reflex al instinctului de conservare, ci și ca aspirație spasmodică de a avea sub control imprevizibilul existenței înseși. Iar asta reiese limpede din spectacol, până la rizibila imposibilitate de despărțire de familia pe care tânjește să o aibă. *Tótek,* cum li se spune colectiv în maghiară, sunt doar victimele conjuncturii, în cele din urmă. Teroarea instituită de maior nu este teribilă prin controlul pe care acesta vrea să-l exercite permanent, cât prin parazitismul său afectiv, prin necesitatea de a fi mereu alături de membrii familiei „adoptive".

Pentru a-și înscena spectacolul, Bocsárdi a avut alături o echipă bine consolidată. Decorul lui József Bartha are o structură arhitecturală, geometrică, cu planuri înclinate și platforme, în alb-negru, cum la fel, în culori neutre, șterse, sunt gândite și costumele Zsuzsannei Cs. Kiss, cu excepția uluitoarei uniforme roșii-leopard a maiorului, semn nu numai al ne-apartenenței sale la acest univers, ci și al arderii sale interioare. Light-designul lui Tamás Bányai accentuează această cromatică, în timp ce muzica cu sonorități de *metal* a lui Magor Bocsárdi și mișcarea scenică a lui Noémi Bezsán au contribuit la dinamica acțiunii. Dramaturgia spectacolului e semnată de Ágnes Kali.

Evident, impactul efectiv al montării e dat de jocul actorilor, iar echipa de la Sfântu Gheorghe a jucat coeziv, coerent, aplicat, fiecare interpret redând precis micile elemente care-i defineau personalitatea scenică.

Tipologia unei familii burgheze rurale, cu oarecâte autoritate locală a capului familiei a fost conturată savuros de László Mátray, Annamária D. Albu și Zsuzsanna Vass – primul plin de prestigiu, un soi de veghetor al comunității, dar ticăit și cumva înmuiat de tihna locului; soția și fiica prevenitoare, docile, robotitoare, ca într-o clasică familie patriarhală. Tirania maiorului este acceptată astfel fără opreliști, mai ales prin speranța că fiul aflat pe front va fi protejat de ofițerul său când acela se va întoarce la batalion. Bence Kónya Ütő a fost contrapunctul vital al întregii acțiuni prin efervescența entropică a personajului său, energic până la isterie, dominant, perfid, vulnerabil, oportunist, profitor. Întregul set de semnificații subtextuale s-a lămurit prin interacțiunea lui cu ceilalți.

Personajele secundare n-au fost deloc estompate, ci pline de personalitate, de la Poștașul (Gábor Erdei) ce refuză să aducă vești proaste (moartea fiului Tót, de pildă), imaginat precum un personaj ubuesc, dar benign, declanșator inocent al dramei, la exoticul profesor Cipriani (Levente Nemes), un „ciudat" pentru conservatoarea comunitate sătească, la Parohul Tomaji (László Szakács), de un împăciuitorism aproape rabinic, la „doamna de consumație" Gizi Gézáné (Zsuzsa Gajzágó), limbută, bârfitoare, curioasă, generoasă, sau la alți protagoniști (Dezső Derzsi, Gellért Pignitzky). Regizorul a mai introdus câteva personaje pentru culoare și pentru integrarea într-un halou simbolic a intrigii: un „dublu" al maiorului, înalt, chipeș, arătos, impozant, stăpân pe sine (Csaba Pál), un Narator simili-Tiresias (Áron Beczásy) și doi Ucenici (Zsolt Fekete și József Kolcsár), toți foarte exacți în partiturile interpretate.

Este *Familia Tót* a lui László Bocsárdi un spectacol politic? Cu siguranță, pentru că pune în evidență grăitor impactul cumplit al războiului (absurd *per se*) chiar și asupra unei comunități marginale. Dar este și un spectacol despre firea umană și vulnerabilitățile ei, despre rutină și conflict, traumă și oprimare. Și este, totodată, un spectacol plină de savoare și de umor, care face povestea nu mai puțin semnificativă, cât mai puțin angoasantă la privit. ■

Romeo și Julieta la croitorie și la saună

Alexandru Jurcan

Piesa *Romeo și Julieta* de Shakespeare, scrisă în 1597, a fascinat de-atunci încoace un șir considerabil de actori și regizori. Au existat numeroase propuneri scenice, dar și variante cinematografice, unde întâlnim nume celebre: Zeffirelli, Michael York, Leonardo DiCaprio, Laurence Olivier... Când textul e atât de cunoscut, publicul are mereu nevoie să fie convins, întrucât exigența e maximă. Înseamnă că regizorul Tudor Lucanu a acceptat multe riscuri cu premiera *Romeo și Julieta* la Teatrul Național din Cluj (în 2016), ajutat de scenografia Alinei Herescu, folosind ca text traducerea semnată de Virgil Teodorescu și Șt. O. Iosif.

Spectacolul are calități, dar și scăderi. Găselnița cu cele două ateliere de croitorie e absolut originală. Manechine-corpuri, oglinzi, panouri, stative cu suluri de mătase de diferite culori, sunet de foarfeci, țăcănit de mașini de cusut – totul într-o gândită și unitară percepție stilistică. Mătasea poate fi derulată în diferite momente, ilustrând metaforic anumite evenimente. Totuși, regizorul, care modernizează, are pasaje perfect clasice, neștiind să țină echilibrul între cele două tendințe. Personajele ucise ies din poveste, iar manechinele înjunghiate le țin locul. Plauzibil, interesant. Toți știm povestea, de aceea scenele plate și lungi din final nu-și aveau rostul. Nici plimbarea haotică prin sală a lui Romeo. Dacă scena cu ridicarea manechinelor-mirese în tonalități onirice și sacre are o încărcătură emoțională maximă, finalul e sec, fără emoție, expediat.

Acum se joacă la Teatrul Maghiar din Cluj *Romeo și Julieta* în regia lui Vidnyánszky Attila Jr. O negare a tuturor propunerilor anterioare, ca să realizeze un spectacol original. La început am fost stupefiat. Trebuia să pricep ce și cum, să mă familiarizez cu decorul conceput de Csiki Csaba. Am urcat pe scenă și am intrat într-o saună-seră, un bazin-arenă, unde circul poate funcționa în voie. Cupolă, coridoare labirintice, melanj de costume provocatoare. Spectatorii au fost „invadați" de actori, în interacțiuni comice. Sunt sigur că atmosfera i-ar fi convenit marelui Shakespeare. După ce am priceput că trebuie să mă aștept la demolări virtuoase și reconsiderări spectaculoase, am rezonat trei ore, focalizându-mi atenția în pulsiunile unui *mega-show* insolit. Am savurat colții parodiei, viermuiala umană, scrima, baletul, muzica, în secvențe interșanjabile. Găina Kotomana, săpunul Amo, Revoluția, leul și găinile, mima călugărului, masajul, ba chiar „clitorisa inflamata". Oratori de ocazie cu discursuri soporifice, jetul de apă stopând elanuri și crize, duelul, frânghia, plantele crude – nu, nu e *Romeo*... și totuși este. Ce e cu bucla textuală ce se repetă fără zăgaz? O scenă repetitivă obsedantă. O înțepenire, o revelație pusă la microscop, o dorință de ne-înaintare spre dramă. Deodată, totul devine serios. Romeo și Julieta, acolo pe frânghia suspendării, în contorsiuni coregrafice de invidiat, într-o abolire a timpului – acolo se află *clou*-ul magiei shakespeariene, omagiul regizorului, virtuozitatea de înaltă clasă. Joacă absolut impecabil Váta Lóránd, Albert Csilla, Szücs Ervin, Kézdi Imola, Bogdán Zsolt, Kiss Tamás, Roman Eszter, Imre Eva, Gedő Zsolt, Farkas Loránd, Bodolai Balázs. ■

Război și pace - confruntarea artistică Rusia-America

Eugen Cojocaru

Am ales acest subiect deoarece se potrivește perfect la actualitate... Trebuie afirmat, de la început, că războaiele trebuie interzise. Cum nu e posibil, spiritul Olimpiadelor moderne adus de fondatorul Pierre de Coubertin a reintrodus umanul obicei al vechilor greci de a nu implica sportul și cultura în conflictele armate! Din păcate, tocmai asta se încalcă, prima dată, în epoca noastră: întreaga cultură, reprezentanții ei și sportivii ruși sunt interzișii, anulați în întreaga lume: celebrul dirijor Valeri Gherghiev, balet, filme, teatru, Dostoievski, Cehov, Tolstoi etc. pe lista neagră exact ca-n bolșevism și nazism!! Nu e permis așa ceva, doar confruntări artistice. De aceea, o paralelă între două renumite ecranizări din zonele de putere ale secolului XX: regizor King Vidor, Audrey Hepburn / *Natașa Rostova*, Henry Fonda / *Pierre Bezuhov*, Mel Ferrer / *Andrei Bolkonsky* – 3h20min., USA, 1956, și regia Serghei Bondarciuk (și scenariu cu Vasili Soloviov), S. Bondarciuk / *Pierre* / Ludmila Savelieva / *Natasha*, Viaceslav Tihonov / *Andrei*, 6h46min., URSS, 1966/1967. Varianta rusă s-a dorit o replică și le-a reușit: văzusem (cinematecă), pelicula americană și m-a impresionat mult, dar când am văzut ecranizarea rusă, am exclamat, ca toată lumea: *O capodoperă!* Să vedem de ce și să decantăm specificul celor două cinematografii, fără să „facem caz" de fidelitatea adaptării...

King Vidor a realizat filmul la vârful *Epocii de aur* Hollywood (*Cleopatra, Vikingii*) și, în ciuda talentului său, a rămas tributar „stilului" și intruziunii comerciale a *boșilor* marilor studiouri. Și genericul trădează acest aspect: începe o muzică pompoasă (Nino Rota) și, pe fundal cu tablouri similare, ne „agresează" vizual numele actorilor principali, mari cât ecranul - noi am zice: *cultul personalității*! *This is marketing*: idolatrizarea actorilor, nu subiectul e important și totul dă un sentiment de placativ, artificial: ca dovadă, se începe cu fascinația paradei militare moscovite. Se sugerează euforia militarismului și doar *Natașa* gândește că mulți se duc la moarte. Au lucrat opt scenariști: e vizibil în inegalitățile de stil. Accentul se pune pe culori și impresionare prin „tablouri filmice", mai puțin pe autenticitatea subiectului, a costumelor, muzicii... Urmează scena „bairamului" ofițerilor, unde ne uimesc nereale costume țipătoare, ofițeri care dansează numere acrobatice (balerini!), alții jonglează cu sticle de șampanie, scena cu băutul unei sticle de rom pe cantul ferestrei (profesioniști de circ)! Se cântă „ceva" rusesc, mai mult o adaptare Broadway de atmosferă. Prezentarea bătăliei de la Austerlitz urmărește mai mult anecdoticul și pitorescul. Oricum, e ciudat că se vorbește engleza, doar un cor de popi îngaimă ceva fals pe rusește, plimbarea cu sănii, pe zăpadă, oferă un cântec „rusesc" demn de Broadway! *Pierre* / Henry Fonda și *Helene* / Anita Eckberg (cunoscută pentru „rotunjimi" apetisante, nu interpetare: femeile sunt *catwalk-models*!) ajung la Volga, alte cântece „alibi", costumele și pălăriile ca-n Sudul Statelor Unite, anii 1880, uneori 1920. La Tolstoi, *Pierre* e rotofei, nu prezentabil: încă o dovadă că Hollywood vrea fani care idolatrizează actori frumoși! Fonda, Audrey Hepburn / *Natașa* și Mel Ferrer / *Andrei* joacă foarte bine, dar sunt limitați de viziunea *hollywood*-iană și nu îți dai seama decât când vezi varianta rusă. Nu e doar vina lor: femeile sunt prea fardate, *Natașa* la primul ei bal arată groaznic cu ochii „încărcați" de culori închise. Nu întâmplător, *Natașa* Ludmilei Savelyeva a impresionat așa mult că, deși Război Rece, a primit *Premiul pentru interpretare* al prestigioasei *American Academy*! Deși propusă la *Oscar* la numeroase categorii, pelicula americană n-a primit, pe bună dreptate, nici unul.

Când un scenarist a fost lăsat să scrie, avem și câteva scene antologice. Înainte de vânătoare și plecare pe front, *Pierre* și *Andrei* sunt singurii care filosofează despre viață și epoca lor, cei doi fiind „reprezentanții" romanești ai lui Tolstoi: *Am lăsat soția dragă și iubirea pentru glorie!* Nu intru în trama bine-cunoscută (recomand să le (re)vedeți), ci punctez diferențele spre a cristaliza o rezumativă diferență a celor două stiluri. Astfel, când Moscova e în flăcări, auzim o melodie în care un bariton cântă (în engleză!) o arie de operetă englezească, apoi *Pierre* face cunoștința unui înțelept țăran rus și pentru ca spectatorul să vadă „diferența", acesta vorbește dialect *cockney* - rizibil! Reușit e mareșalul *Kutuzov* / Oskar Homolka, care e prezentat uman cu îndoiala și frica de a pierde tot. Finalul e hollywood-ian, cu *happy-end*-ul placativ „sigilat" cu un sărut *Pierre-Natașa* ieșind din palatul ruinat și ars, spre grădina verde a speranței...

Cu totul altfel e ecranizarea rusă! Titanul Lev Tolstoi s-a documentat (idem Bondarciuk) intensiv: a văzut câmpurile de luptă, a studiat războaiele napoleoniene și s-a bazat pe evenimente reale spre a crea „una vie" între 1865-1869. Multe nume ușor modificate de la reale: Bolkonsky e ca mama scriitorului, Volkonsky, fermecătoarea sa cumnată, Tanya, l-a inspirat pentru *Natașa*, iar experiența directă, la 26 de ani, în războiul din Crimeea, a relatat-o publicistic între 1855-56. În eseul din 1954, S. Maugham îl consideră printre cele mai bune zece romane din lume! Filmul lui Bondarciuk are patru părți: I. *Andrei Bolkonski*, II. *Natașa Rostova*, III. *Anul 1812* și IV. *Pierre Bezuhov*. Există multiple personaje (peste 550), ca o cronică a trei familii din înalta nobilime: *Bolkonski*, *Bezuhov*, *Rostov*. Tolstoi s-a „proiectat" în *Andrei*, un iluminist, dar și în *Pierre*, pe filiera J.J. Rousseau. *Natașa* e unul din cele mai reușite personaje feminine din literatura universală și reprezintă idealul feminin tolstoian: spontană și onestă, delicată și romantică, își iubește familia și ține cu *mujicii* năpăstuiți.

De la început e antologic cu viziunea „acționist-filosofică": pe o melodie neo-clasică ce devine futuristă spre final, dintr-un mic punct verde vedem cum crește o celulă, apoi, ca *mașina timpului*, un întreg colț de natură. Camera se îndepărtează de Pământ și zboară printre nori, sugerând inspirația divină a acestei opere artistice și ajungem la o *soirée* din înalta societate a St. Petersburg-ului. *Pierre* pledează pentru spiritul eliberator și înnoitor al lui Napoleon, spre mirarea neplăcută a bărbaților care așteaptă războiul, femeile se miră *De ce bărbații nu pot trăi fără război?!* Cineva remarcă înțelept: *Pacea eternă ar fi posibilă dacă nu ar interveni politicul!* Ce diferență esențială de profunzime și stil la ruși... Abia acum începe genericul, adică: Istoria are importanță, nu vedetele! Camera (genială, permanent, și imaginea!) se plimbă, curioasă - când repede, când lent - din toate unghiurile orizontale și spațiale, inclusiv *vue-avec* și *vue-sans* printre cei prezenți. Personajele, acțiunea, costumele sunt autentice, fiecare scenă primește un sens adânc al vieții și un mesaj pe măsură, nu constituie o „în-scenare" somptuoasă, ci o „intermediere" a Vieții și sensurilor ei! Austerlitz e real: soldații, cântecele lor, sediul cazon al lui Kutuzov și anturajul său... Austriecii și prusacii vorbesc germana, francezii franceza, țăranii rusa populară! Și sunetul e autentic, de parcă s-ar fi înregistrat la locul acțiunii, la americani totul e post-sincronizat în studio: plat, egal și direct în microfon. La Bondarciuk avem deseori gândurile lor intersectate cu dialogul real, imagini combinate mai ales în acțiunile de luptă, care sunt cele mai reușite (în partea a 3-a 30 minute!) din istoria cinematografului! Nu reprezintă dinamica oarbă a „acționismului" luptelor, ci au epica lor, contra-puncte cu momente liric-filosofice, dar bine încastrate: la rănirea gravă a lui *Andrei*, camera devine *vue-avec* cu sufletul său care se desprinde de corp planând tot mai departe peste pădurile și colinele stepei ruse, încă neștiind dacă să se ducă *dincolo* sau să se întoarcă la trupul întins pe câmpul de luptă - muzica e sublim-discretă. Camera e „personaj", fiind chiar când unul când altul și deseori preia, vizual, partea naratorului!

Numeroase scene sunt seara și noaptea, altă mare diferență în avantaj rusesc: autentic plin de lumânări, oferă realizatorilor o interesantă abordare de *„film-noir"* în sumbre culori închise. La „hollywood"-ieni e studio: multă lumină dând senzația de contra-făcut. Și e bine cu acest mult „întuneric", simbolizând estetic epoca aceea sumbră... Moartea soției lui *Andrei* îl „trezește" și vocea ei îi reproșează fantomatic, stilistic memorabil, de *dincolo*, de ce nu a trăit și pentru ea! Bunul prieten al lui *Andrei*, *Pierre*, filosofează herderian: *Suntem parte în tot! Andrei*: *Important e să iubești și să fii cu cel drag!* Camera îi părăsește „personaj", zboară peste taigaua plină de seva vieții cu păduri, lacuri, coline, la fel când *Natașei*, e noapte cu lună plină, îi vine să zboare, la bal n-o invită nimeni: imaginea se estompează ca ochii ei în lacrimi sau *Pierre*, prizonier fără speranță la francezii care se retrag prin nemiloasa stepă înfrigurată, privește cerul, vede Carul Mare și e *iluminat*: *Cine poate ține prizonier sufletul meu liber?!*

Bătălia de la Borodino, cu experiența profund-unică a lui *Pierre*, ocuparea Moscovei, retragerea francezilor, *flash-back*-urile amintirilor („plonjonul" în subconștient când moare *Andrei*!) ori *ubicuum*-ului temporal, gândurile prezentate plastic în imagini etc., toate acestea fac din opera filmică a lui Serghei Bondarciuk o capodoperă de o rară măreție și sensibilitate, ce aproape „egalează" *Viața* însăși! Cum să nu fie, când îl vezi pe durul mareșal Kutuzov plângând la vestea că francezii se retrag din Moscova!? Cele aproape șapte ore trec, ca în vis, cu noi martori prin înlănțuiri de scene antologice la o epocă ce rămâne atât de vie... Realizăm că nimic nu s-a schimbat pe Pământ - înțelegem că trebuie să o facem noi sau piere umanitatea! Cum să interzici o atare capodoperă, cum să refuzi marea cultură rusă, pe reprezentanții ei sau ai sportului care n-au nimic cu politica nemernică a sferelor de putere și războaiele duse în acest scop? Tocmai cultura, sportul și reprezentanții lor sunt șansa de a învinge „morbul distrugerii"!

■

Urmare din pagina 36

Sorin Purcaru. Un manierist postmodern

Sorin Purcaru *Omul carte*, tehnică mixtă pe hârtie

spectiva unui expresionism altoit cu precădere tragicului, pentru a evoca astfel latura „profundă", eroică, metafizică și religioasă a omului. Cât de reale sau de plauzibile ar fi șansele unei plastici alternative, care s-ar eschiva cu premeditare „abuzului" de sobrietate, fără a sabota sau compromite standardele artei de calitate?

O confirmare am găsit de curând, la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca... *Antropomorfism* este titlul expoziției lui *Sorin Purcaru*, curatoriată cu profesionalism de Cristina Simion și Dan Breaz - ambii recunoscuți pentru tenacitatea cu care susțin și promovează artiștii români valoroși din zilele noastre.

Cine este autorul? Gălățean la origine (născut în 1971), absolvent al Universității Naționale de Arte „George Enescu" din Iași și, de câțiva ani, profesor în cadrul acesteia. A expus în numeroase ocazii, fiind o prezență constantă atât în galeriile autohtone, cât și în multe altele din străinătate. Proiectul recent a fost un fericit prilej de reactivare a consistentului portofoliu personal, reunind lucrări de grafică, dar și piese sculpturale din metal.

Pentru artistul ieșean, picturalul pare a fi antecamera sculpturalului. Unele din lucrările de grafică (*Toamna, Noaptea, Chip, Elle, Doamna M., Inconnu*) aduc în atenție chipuri și profiluri aparent anonime, surprinse într-o gestică discretă, sugerând deopotrivă grație, melancolie și mister. Altele (*Cartea viselor, Omul carte, Carte, Sămânța, Floare, Femeia orchestră*) sunt concepute în „chei" metaforice și simbolice. Tușele fauviste ale portretelor, energiile cromatice ale acestora, rezonează cu firea și temperamentul personajelor reprezentate, acestea parcă așteptând metamorfoza ulterioară într-un suport durabil.

În sculptură, Sorin Purcaru și-a creat deja un stil personal, ușor de recunoscut. Ce anume îl particularizează și distinge? Recursul la o „mitologie" a sa, exploatând resursele unui imaginar baroc, opulent, carnavalesc, populat cu decoruri și personaje „de poveste". Artistul se raliază unui expresionism de factură... ludică sau unui „manierism" reciclat în vremurile noastre, cu intenția de a deconstrui rigiditățile și șabloanele sculpturale. Ironia, persiflarea și umorul, pe de o parte, altoiul, implantul, sudura elementelor din metal, bronz și tablă, pe de altă parte, sunt principalele ingrediente ale vocabularului său postmodern.

Sorin Purcaru combină abstractul și figurativul, punând accent pe acesta din urmă. Corpul uman devine și obiect, și sursă de inspirație, însă nu pentru a-l expune întocmai, ci pentru a testa posibilitățile asociative și combinatorii ale propriei imaginații. O imaginație în care se recunosc abil distilate ficțiuni antropomorfizate de genul celor întâlnite în lucrările lui Hieronymus Bosch, torsiuni teatrale și figuri

Sorin Purcaru *Animalul imposibil II*, oțel inoxidabil, 55 x 18 x 26 cm

Sorin Purcaru

serpentinate (în forma literei S) din sculptura manieristă, imprevizibilul asocierilor formale dadaiste, ingeniozitatea recuperatorilor de materiale din Noul Realism francez, ineditul structurilor anatomice Seampunk (unde sunt interferate organicul și tehnologicul, corpul flexibil și mecanismul rigid), figurația suprarealistă a lui Giacometti (cu alonja impresionantă a picioarelor)...

În compozițiile sale, artistul ieșean mixează, reciclează, asamblează și resemnifică. Artistul nu lucrează la întâmplare; schițează în prealabil, studiază raportul dintre forme și spațiu, dintre materialitate și volum, analizând proporțiile, echilibrele, textura suprafețelor. Preferă însă figurația liberă, surprinzătoare, deseori caricaturală a corpurilor și a elementelor auxiliare (clopoței, robineți, tuburi, chei), urmărind cu atenție coregrafia mișcărilor, dar și semnificațiile fiecărui gest. Uneori lasă impresia că „se joacă" dezinvolt cu formele și obiectele „gata-făcute", inventând personaje și situații comice, chiar dacă în fundal s-ar putea întrezări intenții cât se poate de „serioase". O spun, de altfel, chiar titlurile alese: *Alter Ego, Besacteaua de gânduri, Fata cu clopote, Păzitorul ușii, Înger-Zburător, Mașina de clonatocat, Mașina de zburătăcit, Zeiță Apă-Canal, Zburător căzut, Animalul imposibil, Clopotăreasa holotropică, Fata carte, Omul carte, Omul oglindă, Păsărarul, Țipătul, Clopotar, Clopotăreasa, Centaureasa, Cititor în stele, Heruvim, Răpirea Europei, Copacul, Fata cu oglinda, Fluturele, Icar, Pășitor pe drumul vieții, Victorie*, fiecare invitând la interpretări și decodificări dintre cele mai promițătoare.

Opțiunea pentru ludicitate, ironie și umor îl poziționează pe Sorin Purcaru printre curajoșii manieriști postmoderni care își propun să „umanizeze" sau să flexibilizeze însăși reprezentarea omului, sabotând cu ingeniozitate acel estetism steril, imobilizat în scheme anacronice și rigide. Artistul ne convinge, în plus, că „jocul" asumat al artei este, în fapt, cât se poate de... serios.

■

sumar

semnal
Arantxa Etcheverria:
Babel – sau în căutarea unui limbaj comun 2

editorial
Mircea Arman
Capacitatea imaginativă poietică apriorică
ca unitate sintetică a apercepției 3

filosofie
Viorel Igna
Noțiunea metafisică
de participare la Sfântul Toma din Aquino (I) 5

diagnoze
Andrei Marga
Conceperi ale democrației 8

eseu
Iulian Cătălui
Teatrul de comedie și modalități ale comicului în
secolul XX: analiză, istorie și reprezentanți (V) 10

istoria literară
Radu Bagdasar
Efectul de biliard 13

proza
Nicolae Iliescu
Caietele cârne sau ora de amintire 15

poezia
Dorin Gabriel Tilinca
Omul din Ur 17

social
Ani Bradea
Reprezentanți de seamă ai exilului românesc.
Eugen Drăguțescu 19

file de jurnal
Nicolae Iuga
Întâmplări celebre la Facultatea
de Filosofie din București (VIII) 21

document literar
Ilie Rad
Scrisori de la autori contemporani (III)
Iorgu Iordan 22

comentarii
Adrian Lesenciuc
De la seriile istorice la seriile semiotice 24

cărți în actualitate
Alexandru Sfârlea
Ioan F. Pop și călătoriile sale spirituale 25
Sever Avram
Ideogramele vii ale unei răspântii vizionar-transformative
Note la albumul de artă Sorin Dumitrescu Mihăești
(Editura Tribuna, Cluj-Napoca) 26
Adrian Țion
Un basm mundan în fărâme 27
Alexandru Cazacu
Dincolo de gene 28

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Copaci și frunze 29

cartea străină
Ștefan Manasia
Hagi Murad, miniatură de geniu 30

premiile revistei Tribuna
Iuliu-Marius Morariu
Poveste americană 31

teatru
Claudiu Groza
Adolescență... (II) 33
Alexandru Jurcan
Romeo și Julieta la croitorie și la saună 33

cinemateca
Eugen Cojocaru
Război și pace - confruntarea artistică
Rusia-America 34

plastica
Petru Bejan
Sorin Purcaru. Un manierist postmodern 36

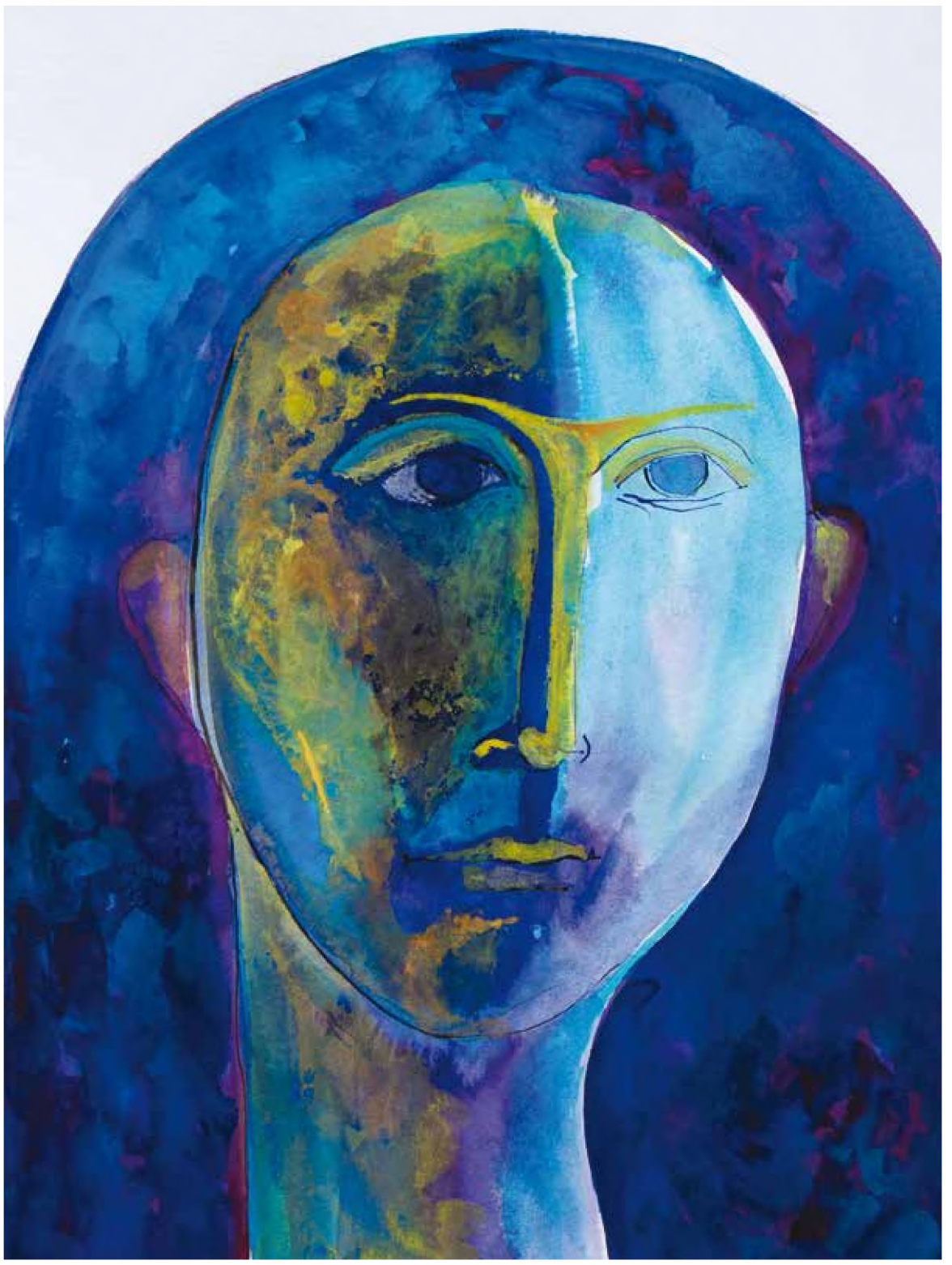
Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Sorin Purcaru

Un manierist postmodern

Petru Bejan



Sorin Purcaru — *Chip I*, tehnică mixtă pe hârtie

Fie și la o privire de suprafață, s-ar putea constata că sculptura românească de după Brâncuși a explorat cu prioritate registrele tematice de factură gravă, sobră, monumentală, atât în cazul aplicațiilor „estetizante", cât și al celor structurate pe concept, mesaj și atitudine. Sculptorii - poate mai mult decât mânuitorii penelului - s-au poziționat inerțial în aria confortabilă a „seriosului", ocolind voluntar subiecte cu amprentă ludică și frivole, asociate fatalmente când superficialului, când derizoriului. De aici proliferarea în spațiul public a statuilor „cu greutate", impozante și reci, glorificând, într-o proporție covârșitoare, conducători iluștri și „personalități" defuncte, reprezentative pentru anumite comunități. Chiar și autorii care și-au focalizat atenția spre rafinarea motivului antropic (Paul Neagu, George Apostu, Ion Irimescu, Marcel Guguianu, Napoleon Tiron, Aurel Vlad, Mircea Roman...), preferă abordarea formei corporale din per-

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 49,2 lei – trimestru, 98,4 lei – semestru, 196,8 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament cu o singură expediere pe lună este 378 lei.